

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

GEGRÜNDET 1834 VON ROBERT SCHUMANN

*Das
Musikleben*

3

MÄRZ 1957

POSTVERSANDORT MAINZ

Moderne Psalmen

von

Arnold Schoenberg

ARNOLD SCHOENBERG

Moderne Psalmen

Heft 1 — Faksimiledruck der Notenskizzen

„Der Erste Psalm“

Faksimiledruck der Texte „Moderne Psalmen“

Heft 2 — Faksimiledruck der Partitur „Der Erste Psalm“

Heft 3 — Die gestochene Partitur „Der Erste Psalm“

Herausgegeben von Rudolf Kolisch

Drei Hefte in einer Mappe

DM 48.—

Die „Modernen Psalmen“, alttestamentarische Gedanken, gelegentlich mit emotioneller Färbung, sind das letzte Werk Schoenbergs, an dem er bis zu seinem letzten Tage arbeitete. Die gesamten Texte der Psalme sind im Faksimiledruck wiedergegeben.

Nur der „Erste Psalm“ konnte von Schoenberg noch komponiert werden. Die Ausgabe legt zum erstenmal die Partitur des „Ersten Psalmes“ vor und mit ihr ein Faksimile sämtlicher Skizzen.

Der Leser gewinnt damit einen einzigartigen Einblick in die Werkstatt Schoenbergs und wird Zeuge der Entstehung der zwölftönigen Komposition.

Der Torso des Ersten Psalmes „O du mein Gott, alle Völker preisen Dich“ wurde am 29. 5. 1956 im Westdeutschen Rundfunk Köln unter der Leitung von Nino Sanzogno uraufgeführt.

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Heft 3 / 118. Jahrgang Redaktion: Heinz Joachim (Hamburg) / Dr. Karl H. Wörner (Mainz)
Prof. Dr. Erich Valentin (München)

März 1957

INHALT DES DRITTEN HEFTES

	Seite
Aus unserer Sicht	
Lärm? — „Verwirrung oder Verlogenheit“	146
KARL H. WÖRNER	
„Und trotzdem bete ich.“ Schönbergs „Moderne Psalmen“	147
WILLY HESS	
Beethovens Chorlieder mit Klavierbegleitung	152
HELMUT DEGEN	
Der erste Satz der „Eroica“	156
FRITZ WINCKEL	
Der Konzertsaal der Zukunft. Zum Wettbewerb der Berliner Philharmonie	159
Arturo Toscanini zum Gedenken	163
Die „Neue Zeitschrift für Musik“ berichtet	164
Mannheims neues Nationaltheater eröffnet / Münchener Uraufführungen /	
„Oberon“-Neufassung in Nürnberg / Musik in Wien / Prager Streiflichter /	
Venedig / Brittens „Prinz der Pagoden“ / Musik in Buenos Aires	
Rundfunk und Fernsehen	175
Diskussion	176
Musiksoziologie mit Fragezeichen / Bayreuth in Zahlen	
Zeitgenossen: Anthony van Hoboken	179
Musikalien und Bücher — Die Schallplatte — Unsere Notenbeilage	179
Leser schreiben	182
Ornamentik	
Chronik der „NZ für Musik“ — Wir notieren	183
Musikerziehung	188
Der Musikstudent	193
Verband Deutscher Oratorien- und Kammerchöre	195
Die Singschule	199

Preis: vierteljährlich 3,75 DM, halbjährlich 7,20 DM, jährlich (12 Hefte) 14,— DM zuzüglich Porto und Versandkosten. Einzelheft 1,50 DM.
Erscheinungsweise: monatlich je ein Heft, im Sommer gelegentlich Doppelhefte. — Bezug: durch jede Musikalien- oder Buchhandlung
oder direkt vom Verlag. — Anschrift der Schriftleitung: für Sendungen, Besprechungsstücke usw. Mainz, Weihergarten 7, Telefon 2 43 43.
Manuskripte werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. — Abdruck der Beiträge nur mit Genehmigung des Verlages.

Anzeigen: laut ermäßigter Preisliste 1/16 Seite = 20,— DM, 1/1 Seite = 300,— DM, Seitenteile entsprechend. Beilagen möglich. Verbilligte
Gelegenheitsanzeigen laut Tarif. — Zahlungen: Auf Postscheckkonto Stuttgart 310 38, auf Konto Nr. 155 10 bei Commerz- und Credit-
Bank in Mainz oder durch Postanweisung. — Bezugsbedingungen im Ausland: USA. 1 Jahresabonnement = 12 Hefte \$ 4,75 (einschl.
Porto); Großbritannien: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte £ 1.14.0 (einschl. Porto). Bestellungen an den Verlag Neue Zeitschrift für Musik,
Mainz, Weihergarten 7.

Lärm?

Über, unter oder neben einem Musiker zu wohnen, der täglich acht Stunden auf seinem Instrument übt, gehört gewiß nicht für jedermann zu den Annehmlichkeiten des Daseins. Es könnte sogar gewisse menschliche Grundrechte beeinträchtigen, auch wenn diese in der Verfassung nicht ausdrücklich ausgesprochen sein sollten. Nicht minder bestreitbar ist freilich das Recht des Künstlers auf Ausübung seines Berufes, zu dem nun einmal die gründliche Vorbereitung gehört wie der Schatten zum Licht. Es wäre gewiß auch für den Künstler schöner (und bestimmt lukrativer), wenn er nur im Licht zu leben brauchte und sich sorgenlos im Glanz dauernder Erfolge sonnen könnte. Leider ist dieses „Glück“ (das sich so sichtbar dem „Verdienst“ verkettet) nur ganz wenigen beschieden. Viele, ja die meisten sind dazu bestimmt, auf der Schattenseite zu leben und also — zu üben.

Nun fügt es sich so in dieser grausamen Welt, daß, wer den Schaden hat, für den Spott nicht zu sorgen braucht. Es mehren sich die Fälle, in denen Hauseigentümer den übe-eifrigen Musikbeflissenen ihr ohnehin schon oft so schattenhaftes Dasein noch weiter verdunkeln, indem sie ihnen wegen „ruhestörenden Lärms“ mit Räumungsklagen drohen oder sie gar auf die Straße setzen lassen. Leider finden sie dabei manchmal Vorschub gerade bei den Instanzen, die im musikalischen Kulturland Deutschland mit der Sorge um das Recht — das selbst ein Ausdruck der Kultur ist (oder doch wenigstens sein sollte) — betraut sind.

Gewiß ist es nicht einfach, das Recht des Künstlers auf ungestörtes Üben mit dem Ruhebedürfnis der Anwohner in Einklang zu bringen. Mit einem starren Rechtsspruch vom „grünen Tisch“ aus ist da wenig auszurichten. Es geht nicht ohne gegenseitige Rücksichtnahme und genaue Abwägung der Interessen; und es geht vor allem nicht ohne menschliche Güte und verstehenden Humor.

Kürzlich hat ein Richter in seinem Urteilsspruch einen jungen Künstler mit einem — Löwenbändiger verglichen, dem ja auch nicht gestattet werden könne, seine Tiere in der Wohnung zu dressieren. Der Richter hat später das Ungemäße, ja Unwürdige und Beschämende eines solchen ungütigen und bitter humorlosen Vergleichs eingesehen und sich in der Berufungsverhandlung als „befangen“ erklärt. Aber wer vermag zu ermessen, wie viele seiner weniger intelligenten und einsichtigen Kollegen sich jene Argumentation dennoch zu eigen machen und so dazu beitragen, daß künstlerische Begabung und geistiger Idealismus noch mehr unterdrückt werden, als es unser Alltag ohnehin schon tut. Denn das droht, wenn heute, wo die

mechanische Musikvermittlung, geschäftiger Ungeist und hartherziger Egoismus neben allen sonstigen Nöten unserer Zeit ohnehin die Grundlagen unseres Kulturlebens gefährden, die selbständige produktive Leistung offiziell verhöhnt wird. Es könnte dann nur zu leicht geschehen, daß die Begriffe von Licht und Schatten sich umkehren — mit der Maßgabe freilich, daß den Armen im Geiste schließlich überhaupt kein Licht mehr leuchtet in ihrer Finsternis.

Diesmal ist wenigstens ein kleiner Hoffnungsstrahl noch geblieben: die Berufungsverhandlung endete mit einem fairen Vergleich. Er macht allen Beteiligten Ehre: dem Richter, der ihn vorschlug; dem Beklagten, der ihn annahm; und vor allem dem Kläger, der ihm zustimmte und damit anerkannte, daß es im musikalischen Kulturland Deutschland nicht möglich ist, die geistige Vorbereitungsarbeit künstlerischen Übens schlechthin unter den Lärm-Paragrafen zu subsumieren.

Heinz Joachim

„Verwirrung oder Verlogenheit“

In Hannover veranstaltet die Ortsgruppe der „Musikalischen Jugend Deutschlands“ eine „studio“ genannte Konzertreihe, um Werke zeitgenössischer Musik aufzuführen und zur Diskussion zu stellen, die im offiziellen Konzertleben zu hören sich kaum Gelegenheit bietet. Ein mutiges Unternehmen dieser Gruppe und eine selbstlose Tat der Mitwirkenden! Man sollte als selbstverständlich voraussetzen, daß Bestrebungen, die abseits der breiten Straße des Erfolges liegen, in der Presse durch aufklärende, Verständnis vermittelnde Referate gefördert würden.

In Hannover ist es nicht so. Im Gegenteil: „Ein saures Amt“ für den Musikreferenten der „Hannoverschen Allgemeinen Zeitung“. Denn so beginnt seine Kritik über eines jener „studio“-Konzerte, veröffentlicht in der „Hannoverschen Allgemeinen Zeitung“ vom Montag, dem 15. Oktober:

„Es ist nicht ganz einfach, am Sonntagvormittag auf nüchternen Magen moderne Musik in größeren Mengen zu sich zu nehmen“. Nun — einfach ist dies gewiß nicht, aber man braucht ja nicht mit „nüchternem Magen“ zu gehen, sondern sollte es mit sachlicher Einstellung tun. Daß es an dieser fehlte — darüber läßt die Kritik keine Zweifel.

Das Konzert bot charakteristische Ausschnitte aus dem zeitgenössischen Schaffen, Werke von Hindemith (den Liederzyklus „Die junge Magd“ von 1922), von Anton von Webern (Konzert für neun Instrumente, 1944), von Hans Werner Henze („Apollo und Hyazinthos“, 1949) und Strawinskys Septett von 1953. Ein ungewöhnliches Programm. Aber wie kommentiert der Referent die Werke? Kaum ein Wort ist in seinem Bericht über Stil,

Aufbau oder die Sprachelemente der Musik. Statt der Sache dienenden Ausführungen finden sich nur höchst subjektive Reaktionen. Hindemiths Lieder seien in einer Zeit entstanden, die der Referent „die kritischen Jahre des Komponisten“ nennt (wieso „kritisch“?). Das Konzert von Webern ist „musica mortua, eine längst begrabene Illusion“, und Henzes Werk aus dem Jahre 1949 „wirkt heute bereits wie eine Schaufensterpackung, um für die zwölfstimmige Musik mit einer aufgeplusterten Umhüllung ohne Inhalt zu werben“. Stravinskys Septett für Bläser und Streicher „konnte wenigstens wegen seiner kontrapunktischen Vitalität etwas ermuntern“.

Meinungen können sehr auseinandergehen, doch hier geht es nicht um die Einstellung zur Moderne, sondern um die Haltung. Und Haltung ist Sache des Charakters.

„Man kicherte zwar, aber es war doch eine Zustimmung, nach der Pause eine Wiederholung des Werkes anzukündigen. Ein Glas Weinbrand wäre willkommener gewesen.“

Der Referent kam nicht zu seinem „Schnaps“, war er doch im „Dienst“. Resigniert schließt er seine Kritik: „Man schied von dieser Vormittagsstunde angeregt, belustigt, gelangweilt und auch ein wenig nachdenklich.“

KARL H. WÖRNER

»Und trotzdem bete ich«

Arnold Schönbergs letztes Werk: „Moderne Psalmen“

Mit religiös-weltanschaulichen Themen hat sich Schönberg immer wieder beschäftigt. In seinem Schaffen verdichtet sich diese Auseinandersetzung zu großen Konzeptionen — man kann sie als die geistig bedeutendsten seines Lebenswerkes ansprechen. In einem Rhythmus von etwa 15 Jahren wiederholt sich dieser Schaffensvorgang und führt zur dichterischen oder musikalischen Niederschrift: 1915 zur Dichtung des Oratoriumstextes „Die Jakobsleiter“ (Beginn der Komposition 1916), 1930 bis 1932 werden die beiden ersten Akte der Oper „Moses und Aron“ in Musik gesetzt, 1945 bringt Schönberg die „Jakobsleiter“ auch kompositorisch zu einem gewissen Abschluß. Damit begann die letzte Schaffensperiode, sie bringt das „Prélude“ zur Genesis, die Warschau-Kantate (1947) und die letzte Werkgruppe (op. 50) in drei Teilen. Diese fünfzehnjährige Periodik — hat man auch die kürzeren Werke im Auge — ist in Abschnitte von etwa acht Jahren untergliedert. Der A-cappella-Chor „Friede auf Erden“ entstand 1907, im gleichen Jahr wie das zweite Streichquartett in fis-Moll, das die Singstimme mit den George-Gedichten „Litanei“ und „Entrückung“ einbezieht. 1938 schrieb Schön-

Nicht ein wenig, sondern sehr nachdenklich hat uns die Lektüre dieser Kritik gestimmt. Woher nimmt dieser Musikkritiker auch noch das Recht der Verallgemeinerung: Man schied...? Auch das ist eine Frage des Charakters, die eigene Meinung nicht für die allgemeine auszugeben.

Der Kritiker hörte also Weberns Konzert ein zweites Mal. „Die ewige Märtyrermiene Anton von Weberns wurde plötzlich wieder gegenwärtig. Er hatte ein Recht dazu, einen derartigen Weltschmerz zur Schau zu stellen. Das Bedenkliche bleibt nur, daß man heute wieder bemüht ist, mit Hermann Scherchen an der Spitze den Glauben an die Möglichkeit einer Anton-von-Webern-Renaissance zu stärken. Wieviel Verwirrung oder Verlogenheit herrscht doch in unserer Zeit! Dieselben, die einen zähen Fanatismus für eine so abstruse Schreibweise aufbringen, haben keinerlei Hemmungen, sich für die Sentimentalitäten eines Gustav Mahler einzusetzen.“

„Verwirrung oder Verlogenheit“ — Anton von Webern, Branntwein, Weltschmerz, Hermann Scherchen, abstruse Schreibweise, Sentimentalitäten und Gustav Mahler in einen Zusammenhang gebracht! Der Zusammenhang verrät beides: Verwirrung und Verlogenheit. Und dazu noch eine abstruse Schreibweise...

Karl H. Wörner

berg ein „Kol Nidre“, das einzige Werk übrigens, in dem er einen liturgischen Cantus firmus verarbeitet.

Wir haben uns hier dem 50. und letzten Opus zuzuwenden. Es ist in seinem ersten Teil ein vierstimmiger A-cappella-Chor „Dreimal tausend Jahre“ (op. 50a)¹⁾ auf Worte von Dagobert D. Runes.

Opus 50b ist die Vertonung des 130. Psalms (De Profundis, Aus tiefer Not) für sechsstimmigen gemischten Chor, und opus 50c stellt ein selbständiges dichterisch-musikalisches Werk dar, das Schönberg „Moderne Psalmen“ genannt hat²⁾.

Der Text umfaßt zwei Gruppen. Die ersten zehn Psalmen entstanden zwischen September 1950 und Februar 1951 (Schönberg starb in der Nacht vom 13./14. Juli 1951 in Los Angeles, Kalifornien, USA) und sind vom Komponisten fortlaufend numeriert.

¹⁾ Verlag B. Schott's Söhne, Mainz

²⁾ Faksimile-Ausgabe, herausgegeben von Rudolf Kolisch, mit einem Bild Schönbergs und einer Widmung von Gertrud Schönberg, Verlag B. Schott's Söhne, Mainz.

Die zweite Gruppe, begonnen am 23. März 1951, führt bis zum fünften Psalm; ein sechster (begonnen am 3. Juli) blieb unabgeschlossen. Ihre Reihenfolge ist von Schönberg nicht mehr bestimmt worden.

„O Du mein Gott: alle Völker preisen Dich und versichern Dich ihrer Ergebenheit.“

So beginnt der erste Psalm der ersten Gruppe. (Schönberg hat, wie das Autograph erkennen läßt, ursprünglich daran gedacht, mit seinen Psalmen die Reihe der 150 biblischen fortzuführen, und wollte dem ersten die Nummer 151 geben.) Nach dieser Exklamation steht die Frage:

„Was kann es Dir bedeuten, ob ich das auch tue oder nicht?“

Gott ist der

„Einzige, Ewige, Allmächtige, Allwissende und Unvorstellbare“, an den ich keinen Anspruch erheben darf oder kann, der mein heißestes Gebet erfüllen oder nicht beachten wird“.

„Und trotzdem bete ich, wie alles Lebende betet.“

Das Gebet ist

„eine Verbindung, eine beseligende Verbindung mit Dir. Als eine Seligkeit, die uns mehr gibt als jede Erfüllung“.

Der zweite Psalm spricht von der „Hoffnung, daß Gott unser Gebet wahrnimmt“.

„Wie und warum er dann auf die eine oder die andere Art über uns entscheidet, bleibt ein wohl unlösbares Geheimnis. Aber wir haben eine Hoffnung, bemerkt zu werden, wenn wir beten. Wir haben immer zu beten.“

An dieses „wohl unlösbare Geheimnis“ knüpft der dritte Psalm an, der die Frage nach der Gerechtigkeit Gottes aufwirft. Warum sind „diese Verbrecher, die mich bestehlen und berauben, von Glück beschützt, während ich viele Jahre meines Lebens in Dürftigkeit und Sorge zugebracht habe?“ Er bittet Gott nicht darum, „meine Lage zu verbessern“, sondern „ich will Dich jedoch heißer

und inniger bitten, die Verbrecher zu züchtigen: Stelle wenigstens auf diese Art Gerechtigkeit her“. (Geschrieben am Weihnachtstag 1950.) Der Widerspruch zwischen diesem Gebet um ausgleichende Gerechtigkeit und Schönbergs persönlicher Haltung in seinem Leben ist nicht zu verkennen. 1947 schrieb Schönberg an die American Academy of Arts and Letters, er habe nie verstanden, „was ich ihnen (seinen Gegnern) angetan hatte, sie so boshaft, so wütend, so fluchend, so aggressiv zu machen“. Und über sein Werk heißt es im gleichen Brief: „Mag sein, daß etwas vollendet worden ist, aber ich bin es nicht, der dafür Achtung verdient. Diese Achtung muß meinen Gegnern gezollt werden. Sie waren es, die mir wirklich halfen.“ Auch die Warschau-Kantate ist nichts anderes als ein „Bericht“, eine objektive Darstellung, ohne Segen oder Fluch.

„Anständigkeit, Ehrlichkeit, Gerechtigkeit“ — so sagt der vierte Psalm — sind Eigenschaften, die man hat, „weil man so geboren ist und gar nicht anders könnte“; es sind keine „Verdienste, die Belohnung beanspruchen dürfen“. Der Paulinische Gedanke der Gnade wird hier ausgesprochen. Gott beabsichtigt nicht, „uns durch Belohnung zum Guten zu verlocken“.

„Wer dagegen dem Bösen, dem Teufel, seine Seele verschreibt, tut es nur wegen der Belohnung... Daher kommt das Glück der Verbrecher: sie sind geschützt durch ihren Herrn, den Teufel.“

Diese ersten vier Psalmen bilden in ihren Gedanken eine geschlossene Gruppe. Das Ich, in Gott durch das Gebet verankert, erblickt die Ungerechtigkeit der Welt und erkennt Gut und Böse, Gott und Teufel.

Im fünften Psalm ordnet sich das Ich als Glied in „das auserwählte Volk“ der Juden ein, das Gott erkoren hat,

„um als unvergängliches Zeugnis des Einzigen, Ewigen, Allmächtigen allen Völkern als Vorbild zu dienen, ... bis alle Menschheit Gott so versteht, wie er verstanden werden soll“.

Ein moderner Psalm
Menschen bauen jetzt Maschinen, die in
Sekunden oder Minuten ausrechnen können, was
ein normaler Mannes Hirn Wochen, Monate oder
Jahre brauchte. Wir sollen nur Gott nicht vorzu-
stellen, weil das den Begriff begrenzt, den wir
von ihm denken können.
Trotzdem aber sollten wir voraussetzen,
daß Gottes Macht sich zu den Größen, die wir
erfassen können, noch doch mindestens so ver-
hält wie die zwischen den Maschinen und
uns verhält.

Der Anfang des zweiten der
„Modernen Psalmen“,
reproduziert nach der
Faksimile-Ausgabe, die im
Verlag B. Schott's Söhne,
Mainz, erschienen ist.

Nach dieser unbedingten alttestamentarischen Konfession weichen die Gedanken des *sechsten* Psalms von der strengen mosaïschen Linie ab, indem auch im Aberglauben (an die Karten oder Sterne) ein Glaube erkannt wird, der „Glaube an Mysterien“. „Es ist ein wahrer und tiefer Glaube und er ist dem Glauben ans Wahre und Tiefe so verwandt, daß er oft mit ihm zusammen auftritt.“

Mit Gottes Wirken im Menschenleben befaßt sich der *siebente* Psalm. Gott sieht „Lustren, Dekaden, Jahrhunderte, Jahrtausende — die Ewigkeit“ voraus. Wir selbst dürfen, „wenn wir unser Gedächtnis ein bißchen anstrengen“, in unserem eigenen Leben erkennen, „daß, was früher unmotiviert, glücklich oder unglücklich schien, eine vorbedachte Konstellation war, deren natürliche Folgen jetzt, nach zehn, zwanzig oder mehr Jahren, sich wie ein Wunder darstellt“. Das ist der Glaube an Wunder, den uns Gott geschenkt hat. „Beispiele von Wundern, die wir immer wieder erleben dürfen.“ Mit diesen Kontemplationen schloß Schönberg am 31. Dezember das Jahr 1950 ab.

Die Gedanken des *fünften* Psalms werden im achten weitergeführt. Die Zehn Gebote, die Gott durch Moses offenbarte, haben sich „für jeden als die Grundlage aller Moral, allen sittlichen Denkens und Handelns bewährt“ und sind „heute schon Grundlage der Moral, der Sitte und der Rechtsbegriffe fast aller Völker einer höheren Zivilisation“.

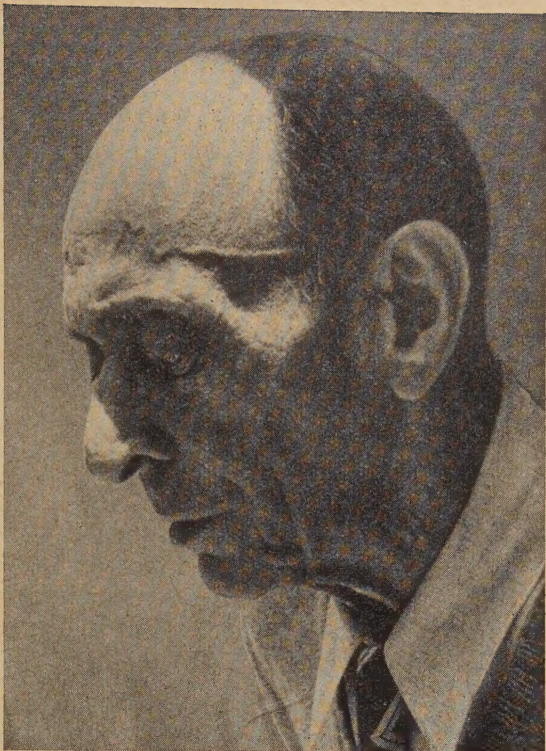
„Und sie werden dereinst alle Völker dieser Erde belehren. Und es wird die Zeit kommen, wo alle diese Völker an den Einzigen, Ewigen, Allmächtigen, Unvorstellbaren glauben werden, so wie heute die Besten unter uns Juden.“

Und nun — im *neunten* Psalm — setzt sich Schönberg mit Jesus auseinander.

„Jesus war zweifellos das reinste, unschuldigste, selbstloseste, idealistischste Wesen, das je auf dieser Erde gewandelt hat. Sein Wille, sein ganzes Denken und Streben, war darauf gerichtet, die Menschen zu erlösen, indem er sie zu dem wahren Glauben an den Einzigen, Ewigen, Allmächtigen führte.“

Schönberg ist überzeugt, daß Jesus als „König der Juden und Sohn Gottes“ gegen die Römer und gegen die „Häscher im Tempel“ sein Volk „zum reinen Glauben zurückführen“ wollte. Die „rohen Römer und ihre schlaunen Helfer erkannten die Wucht dieser Freiheitsbewegung“, und erstickten sie durch den Märtyrertod von Jesus. Und die Frage, mit welcher der Psalm beginnt und schließt, stellt sich für Schönberg so: „War es die Schuld der Römer oder der Juden, die Geschichtschreibung Jesu unterlassen zu haben?“

„Hätte das jüdische Glaubensbekenntnis, die Bibel, Jesu Geschichte und Märtyrertum so berichtet, wie die Apostel es taten, hätte nie eine Spaltung erfolgen müssen. Daß wir gezwungen waren, unseren mosaïschen Monotheismus als Gegensatz zu



ARNOLD SCHÖNBERG

(mit freundlicher Genehmigung von Frau Gertrud Schönberg)

anderen Glaubensformen aufzufassen, ist wahrhaft tragisch.“

Der zehnte und letzte Psalm der ersten Reihe geht auf das Sittengesetz ein und schlägt damit eine Verbindung zum achten Psalm. Die Liebe ist „in erster Linie Seelenfreundschaft“, dann „aber auch das Verlangen der Kinder, zur Welt gebracht zu werden“.

„Liebe, die nicht diesen Quellen entspringt, zerstört die Art und wird schließlich die Menschheit ausrotten.“

*

Die zweite, nicht numerierte Gruppe der Psalmen wird hier in der Reihenfolge besprochen, in der sie in der Veröffentlichung angeordnet sind; die Anordnung fällt mit der chronologischen der Entstehung nicht zusammen. Der erste Psalm trägt die Überschrift „Warum für Kinder?“ Er wurde am 28. März 1951 begonnen und am 2. Juli abgeschlossen. Für Schönberg ist der Glaube der Kinder ein „Bruchteil des Ewigkeits- und Unendlichkeitsbewußtseins“, der erst durch die „Aufklärung“ verdunkelt wird.

Der nächste (zweite) Psalm (30. April 1951) führt die Ideen des 10. Psalms über Liebe und Zeugungstrieb weiter aus. Er schließt mit der pessimistischen Überlegung: „Vielleicht ward uns die Atomzersplitterung gegeben, um uns und unser

Übel auszurotten", Gedanken, die dem unbeirr-
baren Zukunftsglauben an die Menschheit und ihre
Einigung im monotheistischen (alttestamentari-
schen) Geiste, wie er im fünften und achten Psalm
ausgesprochen ist, widersprechen.

Der (dritte) Psalm, aufgezeichnet am 3. Mai 1951,
befaßt sich ganz im Sinne von Psalm I und II der
ersten Gruppe wieder mit dem Gebet. Er trägt
die Überschrift „Das Gebet“ und beginnt:

*„Auch wenn es nicht Segen und Gnaden erbittet,
so ist das Gebet doch immer ein Ausdruck tiefster
Demut.“*

Der (vierte) Psalm vom 23. März 1951 ist — der
Datierung nach zu urteilen — chronologisch der
erste der zweiten Gruppe. Seinem Gedankengut
nach gehört er unbedingt an ihren Anfang, denn
er greift die Kernfrage nach den Juden als dem
„*ausgewählten Volk*“ wieder auf und ergänzt damit
den fünften und neunten Psalm. Das jüdische Volk
ist ausgewählt worden, um die Gottesidee zu be-
wahren, bis alle Völker der Erde reif seien, sie
zu erfassen, und es ist ihm prophezeit, nicht unter-
zugehen, um dieses Grundes willen. Es ist die Be-
stimmung des jüdischen Volkes, alle Leiden zu
ertragen, *„die von den Versuchen unentwickelter
Völker, uns auszurotten, herrühren. Wir sind aus-
erwählt, . . . stets erhalten zu bleiben“*.

Der letzte (sechste) ganz ausgeführte Teil dieser
Psalm-Meditationen (3. Mai) greift auf ein anderes
Kernproblem zurück, das Schönberg mehrfach be-
schäftigt hat, die Geschlechtsliebe. Er spricht von
den „*Ausschreitungen der Liebe*“ und fragt: *„Kann
es eine Religion geben, die die Kraft besäße, die
Menschheit in dieser Hinsicht zu reformieren?“*
Die Antwort ist die gleiche wie im vorhergehenden
Psalm:

*„Sicher ist, daß es nur die Kraft dieser streng-
gläubigen Israeliten sein könnte, die überhaupt in
Betracht käme, wenn es sich darum fragte, die
Welt vor einem zweiten Sodom und Gomorrha zu
warnen und auf den Weg paradiesisch balancierter
Genügsamkeit zurückzuführen.“*

Von dem letzten Psalm wurden nur fünf Zeilen
(am 3. Juli 1951) niedergeschrieben. Der Psalm war
wohl ausersehen, weiter in die Fragen religiöser
Wertsetzung der Moral einzudringen, denn er
sollte Inzucht und Blutschande, ferner nationale
Inzucht und nationale Blutschande behandeln.

*

Die 150 biblischen Psalmen sind Lobpreisungen
Gottes oder Gebete; ihr Wortlaut ist uns in der
genialen Nachdichtung Luthers gegenwärtig, und
wir zählen sie zu den größten Schöpfungen der
Weltdichtung. Schönbergs Psalmen sind weder
Lobpreisungen noch Gebete und darum mit den

biblischen Psalmen nicht vergleichbar. Nur gele-
gentlich nimmt Schönbergs Sprache einen Anflug
ins Dichterische; es war ihm wohl gegeben, seinen
Gedanken verständliche Gestalt, nicht jedoch auch
dichterische Höhe zu verleihen. Ihrem Wesen nach
sind seine „*Modernen Psalmen*“ *Konfessionen*, und
als solche besitzen sie ihren Wert für Schönberg
als *sein letztes Bekenntnis*, das der Nachwelt als
Torso überliefert ist, als sein Bekenntnis zum *Reli-
giösen*, zu dem Glauben des Alten Testaments, an
die Berufung des Judentums durch Gott und
schließlich als seine eigenen Gedanken zur *Ethik*
im Sinne der Zehn Gebote. Sie sind die letzten
Worte eines tieferreligiösen Menschen, der als Jude
geboren, in der Knabenzeit getauft, 1933 zum mo-
saischen Glauben zurückgekehrt — nun am Ende
seines Lebens ein letztes Bekenntnis zum Juden-
tum, zum Alten Testament und der dort verzeich-
neten göttlichen Berufung des Judentums ablegt.
Man bewundert den Gedankenreichtum und die
Konsequenz, mit der Probleme aufgegriffen wer-
den und beantwortet sind, und man ist von tiefer
Ehrfurcht vor der Frömmigkeit und Demut des
Mannes erfüllt, der sie schrieb.

Sehen wir in dem Torso der „*Modernen Psalmen*“
eine Konfession des Menschen Schönberg, so ent-
fällt eine literarisch-kritische Betrachtung. Schön-
bergs verschiedenen eigenen dichterischen Nieders-
chriften und seine Wahl fremder Texte für seine
Kompositionen zeigen, daß ihm literarisches Urteil
und literarische Selbstkritik vielleicht nicht immer
in ganzer Schärfe zu Gebote standen. Davon ganz
abgesehen, darf man bezweifeln, ob sich Schönberg
jemals entschlossen haben würde, die ganze Folge
der Psalmen — hätte er sie abschließen können —
der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Ebenso
wahrscheinlich ist es, daß er nur Ausschnitte, ein-
zelnes, komponiert hätte — denn das besaß Schön-
berg: den sicheren Instinkt für die Grenzen, die
gezogen sind, einen Text in Musik zu setzen oder
nicht. Überlegungen im einzelnen sind hier müßig,
denn Schönberg starb über der Komposition des
ersten Psalms; selbst dieser ist nicht vollendet.
Die letzten Worte sind der Einsatz des Chor-
soprans:

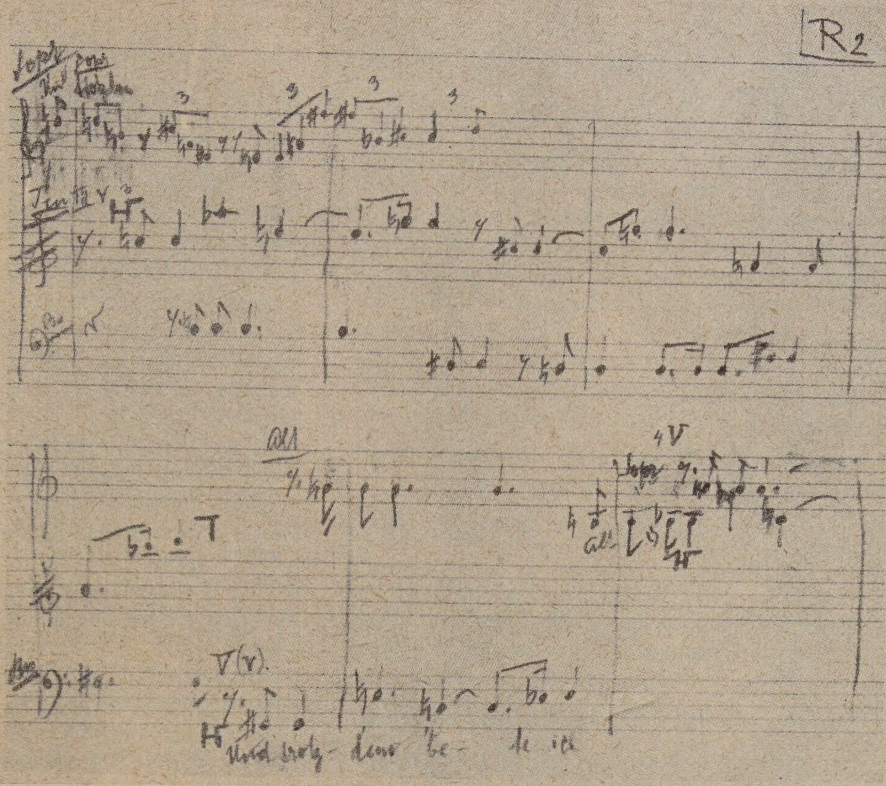
„Und trotzdem bete ich.“

*

Es ist von einmaligem Wert, daß die Faksimile-
Ausgabe außer den Psalmen-Texten auch die
handschriftliche Partitur dieses Bruchstückes von
86 Takten wiedergibt (einschließlich einer gesto-
chenen Dirigierpartitur) und ferner die Skizzen
Schönbergs, soweit sie diese 86 Takte betreffen.
Damit ist wohl zum ersten Male überhaupt der
Blick in die Kompositionswerkstatt Schönbergs

Das tiefste und erhabenste Gefühl, dessen wir fähig sind, ist das Erlebnis des Mystischen.

ALBERT EINSTEIN



Kompositionsskizze
Arnold Schönbergs
zum ersten der
„Modernen Psalmen“.
(Mit Rücksicht auf die
Schwäche seiner
Augen schrieb Schönberg
in der letzten Zeit auf
ein Notenpapier, das
eigens für ihn angefer-
tigt wurde.)

freigegeben worden. Der Schwager Schönbergs, der bekannte Geiger Rudolf Kolisch, der Herausgeber der vorliegenden Publikation, hat die Skizzen numeriert und auf den genauen Zusammenhang mit der Komposition in einem Vorwort hingewiesen. Die Skizzen beginnen mit der Aufstellung der Reihe, ihrer Umkehrung und der Transposition. Was dann folgt, sind schöpferische musikalische Vorgänge, die allmählich zur endgültigen Gestalt hinführen und geeignet sind, das Vorurteil von dem intellektuellen Moment der Zwölftonkomposition – bei wem es auch immer bestehen möge – endgültig zu beseitigen. Denn die „Arbeit“, die Schönberg leistete, erstreckt sich auf die Kristallisierung der Idee, der musikalischen Anlage des Ganzen und auf ihre Durchführung; die endgültige Fassung weicht oft von der ersten Konzeption ab. Die Töne der Reihe sind die Festlegung des Materials; die Reihe ist die Dienerin für die musikalische Konzeption, nicht Selbstzweck. Die Auswahl der Töne ist so getroffen, daß sich die Reihe auf wenige Intervallschritte beschränkt, auf Halb- und Ganztöne, kleine und große Terzschrte. Die Reihe ist symmetrisch: die zweite Sechstengruppe der zwölfstönigen Reihe ist der Krebs der ersten. Nur fünf Transpositionen der Reihe gelangen in der Komposition zur Verwendung.

Der musikalische Torso des ersten Psalms erklang als Uraufführung am 29. Mai 1956 in Köln, die musikalische Leitung des Konzertes, das in der

Veranstaltungsreihe „Musik der Zeit“ des Westdeutschen Rundfunks stattfand, hatte Nino Sanzogno.

Die Partitur hat alle charakteristischen Züge der musikalischen Handschrift Schönbergs. Der Psalm ist eine ungemein eindringliche Sprache eines Menschen mit Gott, geboren aus großer Demut und Ergebenheit, erhaben und feierlich, zugleich auch wieder erschauernd und unterwürfig, ohne Pathos, still und in sich gekehrt. Bei allem Reichtum der Schattierungen ist die vorherrschende Dynamik das Piano; an zwei Stellen wird der Ton ekstatisch gesteigert, nur im Orchester. Der Rezitator ist gleichsam der Vorsprecher des Chors.

Die Komposition ist als religiöse Konfession ein Seelengemälde in der Zwiesprache eines Menschen mit Gott. Der erste Aufschrei der Kreatur sind die Worte: „Wer bin ich?“ („daß ich glauben soll, mein Gebet sei eine Notwendigkeit“). Einem mystischen Erschauen gleicht der Ton, wenn von dem „Einzigen, Ewigen, Allmächtigen, Allwissenden und Unvorstellbaren“ gesprochen wird. Das „Und trotzdem bete ich, wie alles Lebende betet“ erklingt im Piano, weit ausgeführt; bei Beginn des zweiten großen Textabschnittes, der mit den gleichen Worten anhebt, setzt der Sopran forte ein. Obwohl die Partitur hier abbricht, bilden die fertiggestellten Teile des Psalms ein geschlossenes Ganzes, das auch in der Aufführung als Einheit empfunden wird.

Beethovens Chorlieder mit Klavierbegleitung

Zum ersten Male seit 1858: Das Hochzeitslied für Nanni Giannatasio del Rio

Den Typus des geselligen mehrstimmigen Liedes trifft man bei Beethoven relativ selten. Zu sehr ist seine ganze Kunst ein von persönlichsten Empfindungen erfülltes Bekenntnis zum Göttlichen, zum Größten und Letzten in der Kunst, als daß er sich mehr als sporadisch hätte mit dem geselligen Chorliede abgeben können. Die Gesamtausgabe bringt einige Klavierlieder mit einstimmigem Chorrefrain, die sämtlich der früheren Schaffenszeit angehören:

Urians Reise um die Welt (M. Claudius) (op. 52 Nr. 1), komponiert um 1785,

Kriegslied der Österreicher (Friedelberg), komponiert 1797,

Der freie Mann (Pfeffel), entworfen um 1791/92, ausgeführt 1795. Eine zweite, in der Gesamtausgabe fehlende Fassung habe ich im Juni-Heft der „Musica“ 1956 erstveröffentlicht,

O care selve antiche (Metastasio), komponiert 1795,

Trinklied, beim Abschied zu singen, komponiert um 1787, Dichter unbekannt.

Diesen Liedern reiht sich noch das in der Gesamtausgabe fehlende, 1925 von Ludwig Schieder mair herausgegebene kleine *Punschlied* an, komponiert um 1790, dessen Textdichter man ebenfalls nicht kennt. All diese Stücke tragen den Stempel des Unbedeutenden, so anmutig sie sich oft geben. Es sind Zugeständnisse Beethovens an die Tagesmode, an den Typus des damals beliebten geselligen Liedes für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, in dessen Refrain die Anwesenden dann mit einstimmten.

Zu diesen Liedern gesellen sich nun noch drei größer ausgeführte Chorlieder mit Begleitung aus Beethovens Meisterjahren, die zwar sämtlich Gelegenheitswerke darstellen, aber sich in ihrer künstlerischen Bedeutung weit über die oben genannten Gesänge emporheben. Das anspruchloseste dieser Lieder ist wohl die 1823 komponierte *Lobkowitzkantate*, welche Beethoven zur Geburtstagsfeier des am 13. April 1797 geborenen ältesten Sohnes seines Gönners, des Fürsten Franz Joseph Lobkowitz dichtete und vertonte. Ein Solosopran beginnt mit den Worten „Es lebe unser teurer Fürst, er lebe, er lebe!“, die vom gemischten Chor wiederholt werden. Der Solosopran fährt dann fort: „Edel handeln sei sein schönster Beruf, dann wird ihm nicht entgehen der schönste Lohn.“ Hierauf erfolgt in freier Reprise das „Er lebe!“ von Solo und Chor, wobei der Solosopran stets mit dem Chorsopran zusammengeht, d. h. auch hier haben wir den Typus des Sololiedes, nun allerdings mit mehrstimmigem Chorrefrain. Das sehr

schlichte, aber von echt Beethovenscher Wärme erfüllte Stück steht im Supplement der Gesamtausgabe.

Die in der Gesamtausgabe fehlende Kantate *Un lieto Brindisi* für Sopran, zwei Tenöre und Baß mit Klavierbegleitung verdankt ihre Entstehung einem kleinen Feste, das Dr. Andreas Bertolini am Johannistage 1814 zu Ehren seines Freundes, Dr. Johannes Malfatti, in des letzteren Villa in Weinhaus bei Wien veranstaltete. Abbate Clemente Bondi hatte launige Verse auf den berühmten Arzt verfaßt, welche Beethoven in Musik setzte. Einladungen zum Feste ergingen nicht allein an Malfattis Freunde und Verwandte, sondern an eine Menge namhafter Künstler, die sich damals gerade in Wien aufhielten. Es muß ein fröhliches und ausgelassenes Künstlervölkchen beisammen gewesen sein am Abend des 24. Juni 1814! Der Wein floß, die Kantate wurde gesungen; Beethoven, „gänzlich aufgeknöpft“, phantasierte; Scherze und Possen füllten die Stunden. „Der Spaß kostete mich einige Hundert Gulden“, sagte der gute Doktor fünfzig Jahre später dem Beethovenbiographen A. W. Thayer. Thayer, dieser unermüdliche Sammler aller Werke Beethovens und aller Materialien zu einer umfassenden Biographie, hat sich den originalen Text von Abbate Bondi notiert und in seinem 1865 erschienenen „Chronologischen Verzeichnis der Werke Beethovens“ mitgeteilt, er lautet:

Un lieto Brindisi
Tutti a Giovanni
Cantiam così, così,
Viva lunghi anni
Sempre felici,
Utile al mondo,
Caro agli amici,
Nuovo Esculapio
Dei nostri di!
Viva Giovanni,
Viva, ed al solito
Febbri e smania
Segna a sanar!
Soppenda i vanni
E si bei giorni
Tardi a troncar!

Das Originalmanuskript wurde von Bertolini der Klaviervirtuosin Frau Belleville-Oury verehrt, seither ist es verschollen. Doch besaß der Mozart-Biograph Otto Jahn eine Kopie fremder Hand, mit deutschem Text versehen. Diese Kopie gelangte später in den Besitz der damaligen Preußischen Staatsbibliothek, und auf Grund dieser Kopie habe

ich das festliche und in jedem Takt den Meister des Fidelio verratende Werk erstmals im Jahrbuch der Literarischen Vereinigung Winterthur 1945 herausgegeben. Kurz darauf hat es der Singkreis Leicht-Gloor in Solothurn in eines seiner Programme aufgenommen und die Kritik bemerkte, vielleicht kein Werk des Programmes habe solche Begeisterung ausgelöst wie die von rauschender Freude erfüllte „Johannisfeier“ Beethovens. Abzüge des Werkes können auch jetzt noch durch den Verfasser dieses Artikels bezogen werden.

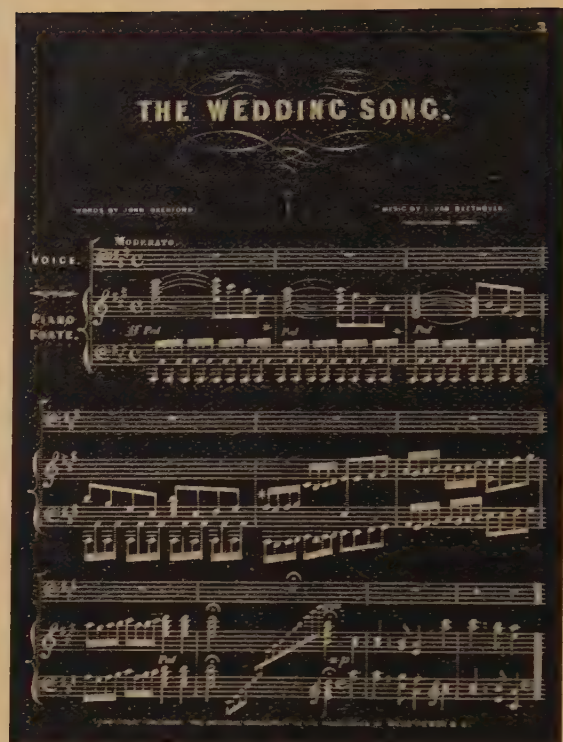
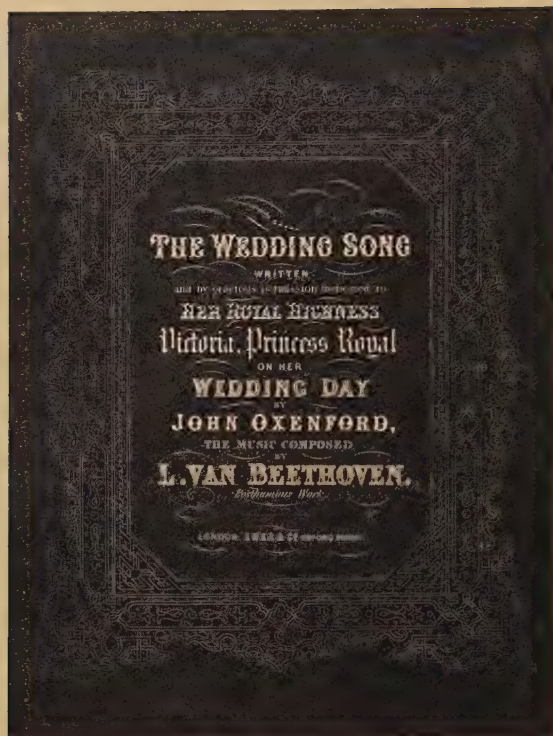
Musikalisch womöglich noch fesselnder wegen der Anklänge an die Neunte Symphonie ist das 1819 entstandene *Hochzeitslied für Nanni Giannatasio del Rio*. Bekanntlich hat sich Cajetan Giannatasio del Rio sehr um Beethovens Neffen Karl bemüht, der längere Zeit in der Erziehungsanstalt des Genannten war. Zwischen Beethoven und der Familie des Erziehers entspann sich bald eine echte Freundschaft, die besonders auf Seiten der Tochter Fanny echt und von warmen Gefühlen erfüllt war. Zur Hochzeit ihrer Schwester Nanni mit dem Rat Leopold Schmerling schrieb nun Beethoven auf Verse von Professor Anton Joseph Stein eine kleine Hochzeitskantate mit Chorrefrain. Man hat sich von diesem Stück lange Zeit keine rechte Vorstellung machen können. Thayer hat es in seinem oben erwähnten Chronologischen Verzeichnis unter Nr. 219 angeführt. Er erwähnt auch eine 1858 erschienene englische Ausgabe, die von John Oxenford im Verlage Ewer & Co. in London herausgebracht wurde, mit von Oxenford unterlegtem englischem Text. Diese Ausgabe erfolgte zur Vermählungsfeier des Prinzen Friedrich Wilhelm von Preußen mit der Prinzessin Victoria von England. Da Thayers thematische Angabe in C-Dur steht, die englische Ausgabe in A-Dur, so hat man in der letzteren eine Fremdbearbeitung vermutet. Dieser Verdacht verstärkte sich noch, als 1924 im Archiv des Hauses Breitkopf & Härtel Beethovens Originalhandschrift der C-Dur-Fassung auftauchte, mit einstimmigem Chorrefrain, während die englische Ausgabe einen vierstimmigen gemischten Chor aufweist. Wilhelm Hitzig hat daraufhin im Jahrbuch „Der Bär“ des Verlages Breitkopf & Härtel 1927 die C-Dur-Fassung vollumfänglich mitgeteilt, leider nur mit der ersten Strophe. Es ist ein überaus festliches, von echt Beethovenschem Feuer erfülltes Stück; die Takte 13 bis 16 des Gesangsparts ver-raten Note für Note den Chor aus der „Neunten“. Um so schlechter aber ging es dem englischen Druck! Hitzig hat in der Zeitschrift für Musikwissenschaft (Dezember 1924) die englische Ausgabe als grobe Fälschung bezeichnet; der an Stelle des einstimmigen Chorrefrains hier vorhandene vierstimmige Chor ist nach ihm „geradezu schauderhaft gesetzt“ usw. usw.

Aber zwölf Jahre später fand Cecil B. Oldman in englischem Privatbesitz nicht nur eine Reihe Briefe Beethovens an Giannatasio del Rio, sondern auch die Originalhandschrift der A-Dur-Fassung des

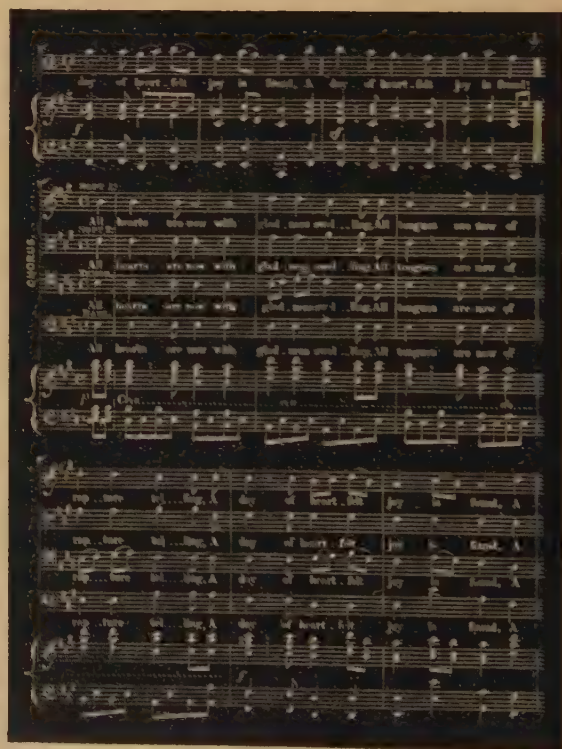
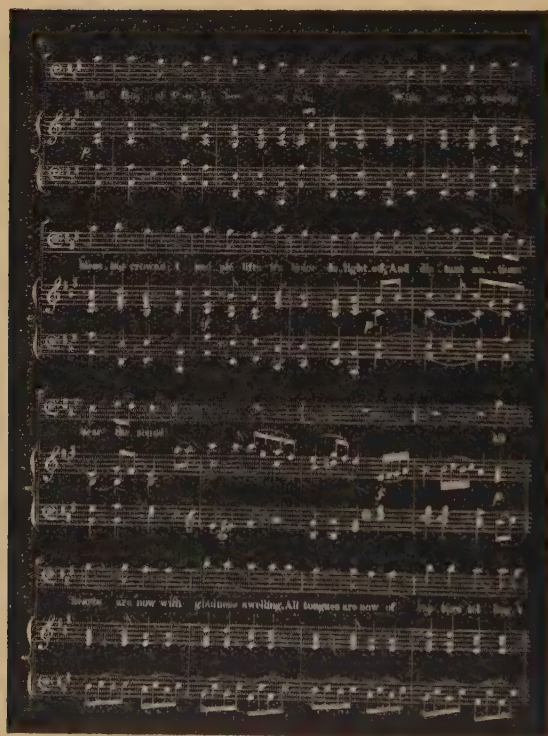
Hochzeitsliedes! Ein Vergleich mit der Ewerschen Ausgabe zeigte nun, daß der Herausgeber John Oxenford sich streng an Beethovens Notentext gehalten hat, diesem geschickt den englischen Text unterlegend. Oldman nennt einzig „a trivial slip on the end“, ein kleines Versehen am Ende. Ein Blick auf unseren Nachdruck zeigt dieses Versehen: Der zweitletzte Takt muß gestrichen werden, denn er ist die „prima volta“, die hier versehentlich nochmals abgedruckt worden ist. Im übrigen hält sich die Ausgabe streng an Beethovens Manuskript und Hitzigs Einwände gegen diese Fassung treffen nicht den Herausgeber, sondern Beethoven selber!

Wie kam es nun zu diesen zwei Fassungen? Oldman führt (Music & Letters, Oktober 1936) überzeugend aus, die A-Dur-Fassung sei die frühere. Beim Einstudieren haben sich wohl Schwierigkeiten in der Besetzung des vierstimmigen gemischten Chors ergeben, und Beethoven schrieb darauf das Ganze nochmals, in C-Dur und mit einstimmigem Chor. Daraufhin deutet ja auch die Erzählung von Nannis Tochter, Frau Anna Pessiak-Schmerling: „Als Mutter von der Trauung aus der Kirche nach Hause kam, hörte sie ein schönes Männerquartett erklingen, und als es verklungen war, trat Beethoven aus einem Versteck hervor und überreichte Mutter mit herzlichen Worten und Glückwünschen das Manuskript des eben gesungenen Männerquartettes.“ Wenn man nicht annehmen will, es sei damals ein heute verlorenes Werk für Männerquartett gesungen worden, so kann man sich den Hinweis auf ein Männerquartett nur so erklären, daß der Chorrefrain von vier Männerstimmen unisono gesungen worden ist. Diese Annahme ist um so wahrscheinlicher, als es feststeht, daß Beethoven damals die C-Dur-Fassung des Hochzeitsliedes der Neuvermählten überreicht hat, die, wie oben erwähnt, nach langen Irrfahrten schließlich im Archiv von Breitkopf & Härtel in Leipzig wieder auftauchte.

Trotzdem ist es von großem Interesse, auch die zuerst entstandene A-Dur-Fassung kennen zu lernen. Der Chorsatz ist schlicht, einfach, für Dilettanten berechnet und in der Harmonie durch die Begleitung ergänzt. In den Hauptlinien ist das Lied schon so wie in der späteren Fassung und stellt einen glücklichen Wurf dar; festlich empfunden und voll Kraft und Ausdruck. Mit einem entsprechenden deutschen Text versehen, könnte es auch heute noch bei Gelegenheit einer Hochzeit seine Wirkung tun. Durch das Entgegenkommen des British Museum sind wir in der Lage, unseren Lesern eine Photokopie der im Handel seit vielen Jahrzehnten vergriffenen Ausgabe von 1858 zu bieten, die nicht nur im Notentext, sondern auch in der Druckausführung (man beachte das schön gestochene Titelblatt mit der Widmung!) fesselnd genug ist, um der Vergessenheit entrissen zu werden. Bei der Reproduktion wurde auf Seite 2 (Lorbeerkrantz mit den Kronen des englischen Königspaares) verzichtet.



Hochzeitslied für Nanni Giannatasio del Rio von Ludwig van Beethoven (1829). Englische Ausgabe von 1858 in A-Dur, die erste Fassung von Beethoven steht in C-Dur. (Zu dem Aufsatz von Willy Hess auf Seite 152.)



my of heart felt joy is found
 day of heart felt joy is found
 day of heart felt joy is found
 day of heart felt joy is found

Oh, may this day be day of joy and
 day of joy and day of joy and

Seite 6

the good year, day of joy and
 with a joy and day of joy and
 day of joy and day of joy and
 day of joy and day of joy and

show a full, sure bright and clear, And show a full, sure bright and clear

Seite 7

This day of joy and day of joy and
 This day of joy and day of joy and
 This day of joy and day of joy and
 This day of joy and day of joy and

feel... joy give us, And show the full, sure bright and clear And
 feel... joy give us, And show the full, sure bright and clear And
 feel... joy give us, And show the full, sure bright and clear And
 feel... joy give us, And show the full, sure bright and clear And

Seite 8

show the full, sure bright and clear
 show the full, sure bright and clear
 show the full, sure bright and clear
 show the full, sure bright and clear

Seite 9

HELMUT DEGEN

Der erste Satz der »Eroica«

Unsere Leser haben immer wieder die Bitte an uns herangetragen, durch eingehende Analysen mit Notenbeispielen in Meisterwerke der Musikliteratur eingeführt zu werden. Diese Bitte zu erfüllen, gehört zu den schwierigsten Aufgaben für einen Musikschriftsteller. Das liegt in der naturgemäßen Problematik begründet: das Reich der Töne ist nicht durch ein Zauberwort zu betreten, ein Musikwerk hat kein Objekt, das sich wie ein Bild „beschreiben“ ließe. Gerade darum trägt die Methode der musikalischen Analyse (Beschreibung, Deutung, Einführung – wie man es auch nennen will!) bereits zahlreiche Probleme in sich. Wenn wir heute die Reihe „Das Meisterwerk“ fortsetzen (siehe auch Januarheft), so geschieht es zugleich in dem Bestreben, mitzuhelfen, neue Wege der Betrachtung zu finden. Die vorliegende Analyse des ersten Satzes der „Eroica“ stammt von dem Komponisten Helmut Degen. Das Grundsätzliche schickt Degen selbst seinem Artikel voraus.

Der denkbar größte Gegensatz zwischen dem heutigen musikalischen Schaffen und dem früheren, bis etwa zu Beginn des 19. Jahrhunderts, ist der, daß wir heute uns selbst eine Ordnung des Tonmaterials, ein Gesetz schaffen, das uns erlaubt, zu formen und zu gestalten. Bedeutet z. B. die Zwölftonmusik etwas anderes, als daß der Komponist selbst das ordnende Gesetz in die Hand nimmt, eine eigene Tonalität „baut“, um dann kraft der eigenen schöpferischen Potenz ein Kunstwerk als Ausdruck einer selbstgeschaffenen Ordnung zu gestalten? Ganz anders dagegen war z. B. Bach in der glücklichen Lage, in ein Weltbild des „objektiven Idealismus“ einer „göttlichen ordo“ hineingeboren zu sein, die sich in irgendeiner Weise in den Gesetzen der Harmonie und Melodie spiegelte, denen sich der Schaffende unterordnete.

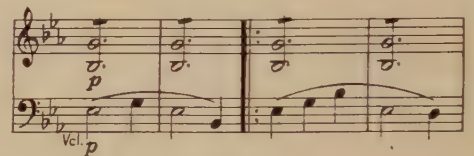
Vielleicht haben wir heute deshalb in gewisser Hinsicht die Beziehung zur Tradition verloren. Und noch weniger begreifen wir, daß ein Beethoven die gemeinschaftsbindende Humanität als eine „subjektiv-idealistische“, ethische Grundlage ansah, auf der er kraft seines Willens den Dualismus zwischen dieser Idee und der eigenen Natur überwand und eine neue Ordnung fand, nämlich die des Ausgleichs alles Gesetzmäßig-Verbindlichen und des Unkontrollierbar-Unverbindlichen, des Ausgleichs zwischen Idee und Freiheit.

Wenn uns auch dieser „Idealismus der Freiheit“ als Schaffensgrundlage nicht mehr möglich erscheint, so liegt aber hierin die Existenzberechtigung und -grundlage seines Werkes, die es für und wider alle Zeiten und Strömungen erhält. Daher müssen wir sie anerkennen, ob wir wollen oder nicht. Denn die ethische Kraft dieses Werkes ist zu groß, als daß man sich ihr entziehen könnte. Und so ist es auch mit der „Eroica“, die uns gerade in den Freizügigkeiten der Gestaltung eine unge-

heuere Bewunderung abnötigt, da sie es sind, die die Gesetzmäßigkeiten rechtfertigen.

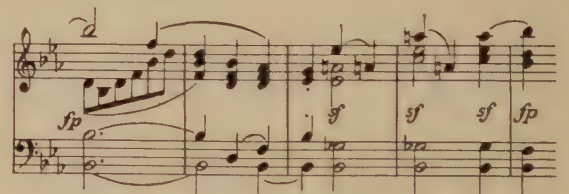
Verfolgen wir auf analytischem Wege, wie Beethoven den Ausgleich findet zwischen einer gegebenen Ordnung des Tonmaterials, der formenden Gesetzmäßigkeit und dem Durchbruch zu einer eigenen „willensmäßigen Gestaltung“.

Was ist das Thema (Notenbeispiel 1) anders als die Anerkennung der Ordnung der Harmonie als Gesetz, aus dem nun das Melos geformt wird?



Notenbeispiel 1

Und schon die Taktordnung 4+4+4 zeigt, daß er zwar die rationale Ordnung aufrechterhält, sich aber nicht mehr unbedingt an eine strenge Symmetrie bindet. Trotzdem: der Dreiklang bleibt Gesetz. Dieses Gesetz erscheint für ihn unumstößlich. Auch wenn er eine durch die Schwerpunktverlagerung schon immerhin erschütterte Überleitung zur Wiederholung des Themas im ff schreibt, so bindet ihn doch der Dreiklang: Melos des Dreiklangs gleicht das durchbrochene Metrum aus.



Notenbeispiel 2

Die in den Sforzati des Zweier-Rhythmus (Nbsp. 2) erkennbare Freizügigkeit willensmäßiger Formung wird gleichfalls durch dieses Gesetz gebunden. Es ist kein „freies Spiel des Geistes“, sondern ein durch Vernunft gebändigter Wille, der den Ausgleich hervorbringt.

Was heißt hier „Sonatenform“, „Sinfonieform“? Sind es nicht überkommene formalistische Begriffe

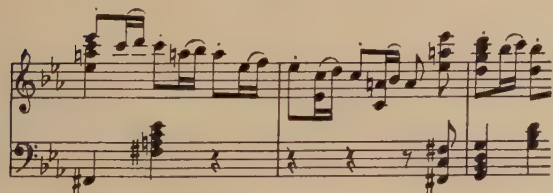
ohne Sinn und Inhalt? Erst durch ihre Verankerung in der persönlichen Schaffenssphäre des Komponisten erhalten sie Sinn und Gültigkeit. Darum scheint nach formalistischen Gesichtspunkten der Abbruch der ff-Themenwiederholung nicht überraschend. Aber die Überleitung zum Seitensatz bietet Überraschungen. Denn dort, wo Beethoven frei wird von den Fesseln der Tradition, von der Starrheit formalistischen „Schematismus“, dort, wo er „im Durchbruch durch die Gegebenheiten“ sein eigenes Gesetz formt, dort erleben wir Beethoven.

Diese „Überleitungstakte“ atmen Gelöstheit, Entspannung, Freiheit in der Taktzahl, Freiheit der Vorhalte, Freiheit eines neuen melodischen Gedankens. Aber nur kurz, denn er besinnt sich nach zehn Takten sofort, kehrt zurück und findet nach dem „abschließenden“ ff-Unisono die tonale, „traditionsgebundene“ Plattform für den Seitensatz (Nbsp. 3).



Notenspiel 3

Doch er verzögert dessen Eintritt (nochmals) mit einer neuen formenden Freizügigkeit, indem er zu unerhört profilierten freien Akkordschlägen ansetzt, deren Gegenpol die motivisch=bedingte Bewegung der Violinen bildet (Nbsp. 4). Erst nach



Notenspiel 4

8+14+4 Takten kehrt er in den Schoß der B-Dur-Kadenz zurück und damit endgültig zum Seitensatz. Nicht mehr nur die Gegensätzlichkeit der Themen, sondern vielmehr die Gegensätzlichkeit in der Gestaltung selbst symbolisiert den Dualismus.

War das Hauptthema aus dem Stoff des Dreiklangs geformt, der in eine melodische Linie projiziert wurde, so bleibt das Seitenthema im Dreiklang stehen, türmt sich im Tonraum auf und unter-

streicht somit das „crescendo“ in der Summierung der Stimmen (Holzbläser). Erst das sf, wiederum auf der dritten Zählzeit als Synkope, gibt den Anlaß zum abschwingenden Ausgleich der Auflösung: viertaktige Symmetrie, durch das sf im Schwerpunkt verschoben (Nbsp. 5). Dynamische



Notenspiel 5

Gegensätze werden durch „crescendo und decrescendo“ überbrückt. Sforzati und Synkopen verschieben die metrische Grundlage: affektische Gegebenheiten des 18. Jahrhunderts wirken mit an der Freiheitlichkeit und persönlichen Formung im Ausdruck und in der Dynamik.

Freiheit und Bindung lösen nun unvermittelt ab. Kaum daß die achttaktige melodisch-symmetrische Periode beendet ist, wird sie schon wieder verzahnt durch die Wiederholung des fallenden Achtelmotivs, das die Wiederaufnahme des Seitensatzes in Moll ankündigt, die einen völligen Durchbruch einer freizügigen Formung herbeiführt. Er holt zu einer großen Steigerung in Achteln aus, die in eine rhythmisch abgewandelte dreiklanggebundene Themenwiederholung mündet. Aber ein steter Gegenstrich und Widerstand der Sforzati auf der zweiten Zählzeit in den Streichern löst sich im verschobenen Rhythmus von Akkordschlägen (Nbsp. 6) aus: zwei Takte bilden synkopisch einen großen Dreiertakt, ohne thematisches Material, auf einer harmonischen Dissonanz (wechseldominantischer 6=Akkord zu B=Dur!). Der nun folgende „lyrische Ausgleich“



Notenspiel 6

dieser rhythmischen Evolution bietet nochmals ein Novum: eine melodische synkopierte Dreier-

linie (in Vierteln) findet ihre Stütze in der jeweiligen Betonung der Eins in den Bässen (Nbsp. 7). Dem entgegen steht der zweimalige kleine Dreier=rhythmus von Oboen, Klarinette und Fagott; gelockert wird diese Struktur durch die ineinandergeschachtelte, auf drei Noten gebrachte, begleitende Akkordbrechung der II. Violinen, Bratschen und Celli.



Notenspiel 7

Das sind Momente, in denen sich Beethoven kraft seines „ethisch-normativen Willens“ eine neue Ordnung, eine Freiheit in der Bindung zu einer neuen Ausgeglichenheit schafft. Sie wiegen weit aus schwerer als die traditionsgebundenen Formungselemente, an denen schließlich diese „Neuheiten“ ihre Festigung erfahren.

Daß nun das Gesetz der neugewonnenen „motivisch-thematischen Arbeit“ in der Durchführung auch Gestalt gewinnt, ist aus jedem Takt zu ersehen. Darüber hinaus ist erwähnenswert, wie die thematische polare Gegensätzlichkeit durch das Zwischenthema (Nbsp. 8) eine neue Beleuchtung



Notenspiel 8

erfährt. Denn diese Themen=„Fläche“ bildet eine lichtvolle Abwechslung innerhalb der dämonisch-düsteren Macht des c=Moll, cis=Moll, d=Moll, in dessen Tremolo=Bewegung eine neue Themenverarbeitung mit Bewegungssynkopen und Bewegungsmotiven aus der ersten „Überleitung“ der Exposition hineingestellt wird (Nbsp. 9).

Die gleiche Funktion einer Aufhellung übernimmt die wunderbare Bearbeitung des freien Zwischengedankens (Nbsp. 10) auch aus dem ersten „Zwischensatz“ der Exposition, die Beethoven hier auf eine klare Dur-Tonalität stellt.



Notenspiel 9

Gegenüber der stärksten gedanklichen Konzentration im anschließenden Fugato offenbaren zwei schöpferische Seltenheiten dieser Durchführung die stärkste Willensfreiheit: als eigentlicher Höhepunkt der soeben genannten gegensätzlichen Abschnitte erscheint ein Ausbruch der dissonanten Akkordschläge verschiedener verminderter Septakkorde und eines phrygisch bedingten Subdominant-Quintsextakkordes in e=Moll, der wohl die schärfste Dissonanz dieses Werkes – zugleich aber der gestalterische, dynamische und freizügigste Höhepunkt des ganzen Satzes darstellt.



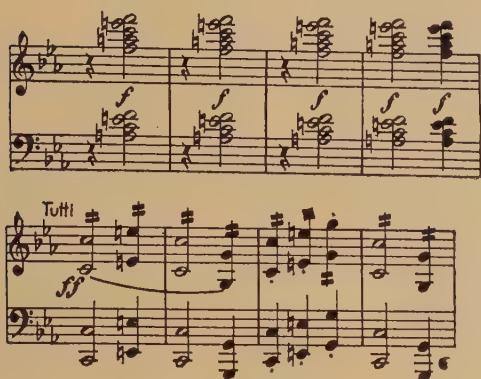
Notenspiel 10

Vorbereitet durch stetige Zweier=Sforzati und durch penetrantes Wiederholen und Intensivieren der stauenden rhythmischen Kraft, erfährt jener Akkord eine zentrale Bedeutung, die fast alle Fesseln der Tradition zu sprengen droht.

Aber Beethoven erkennt sofort die Gefahr. Er findet Rückkehr und Ausgleich in dem oben zitierten neuen Thema in e=Moll, das ihm sozusagen als „Umweg“ (Nbsp. 11) erlaubt, nun in das strahlende und erfüllte C=Dur des Hauptthemas zurückzufinden.

Und die „zweite Seltenheit“? Beethoven ist ein Baumeister! Er schichtet seine Bausteine nach seinem Willen innerhalb der bindenden Kraft der Tonalität und der Kadenz: in der großen anschließenden Überleitungssteigerung setzt er taktweise, jeweils in einem anderen Instrument oder in anderen Instrumentengruppen, teils einstimmig,

teils in Akkorden, das Hauptthema imitatorisch an und baut es innerhalb einer gewaltigen dynamischen Steigerung auf der Grundlage der harmonisch bedingten Viertel-Bässe (Nbsp. 12a) auf und mündet im strahlenden *Ces-Dur* (das in neapolitanischer Beziehung zur Dominante der

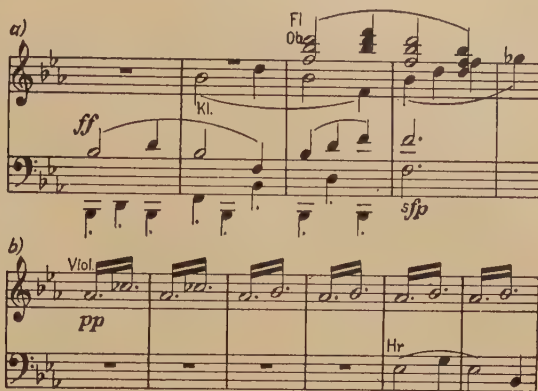


Notenspiel 11

Haupttonart steht). Hier lösen sich nun alle Spannungen, alle Auseinandersetzungen sind vollzogen, Steigerungen und Höhepunkte sind überwunden. Die ordnende „Ruhe“ der Reprise, der formende Ausgleich zeigt die Bindung an, der er sich nun – in seiner Art – unterordnet, auch wenn die breit angelegte, mehrteilige Coda einen erneuten Beleg der Freizügigkeit dieses schöpferischen Menschen darstellt. Ein letztes Aufbäumen noch (Nbsp. 12b) in der Gegenüberstellung von Tonika und Domi-

nante (wohl ein Signal für spätere harmonische Kühnheiten!).

Und Beethoven steht wieder da wie zu Beginn, nun aber als der große Überwinder seiner selbst,



Notenspiel 12a und 12b

als der ringende, auseinandersetzen- und neuordnende Geist, als der große Mensch, der sich als erster in der Musikgeschichte zu sich und zum Menschen überhaupt bekennt.

Das ist die „Eroica“! Beethoven hat gesiegt über den Stoff, über die Zeit und Tradition und über sich selbst im Bekenntnis zu sich. Denn, indem er sich frei gemacht hat von allen Fesseln, fand er eine neue Ordnung, eben die des Ausgleichs zwischen Freiheit und Bindung aus eigener ethischer Zielsetzung heraus.

FORSCHUNG UND PRAXIS (IV)

FRITZ WINCKEL

Der Konzertsaal der Zukunft

Das Ergebnis des Philharmonie-Wettbewerbs

Der folgende Aufsatz erörtert die Fragen der Raumakustik und ihrer Lösung in Verbindung mit den verschiedenen Entwürfen zur „Berliner Philharmonie“. Der Verfasser des Beitrages, Dr. Fritz Winckel, ist Dozent an der Technischen Universität Berlin und war als akustischer Sachverständiger Mitglied der Kommission, die über die Zuteilung des Preises zu entscheiden hatte. Der Artikel führt unsere Reihe „Forschung und Praxis“ weiter (vgl. „NZ für Musik“, Februar und Mai 1956); sie möchte unsere Leser über Fragen unterrichten, die in der heutigen Musikpraxis an uns herantreten und durch die Forschung ihrer Klärung nähergeführt werden.

In den nahezu zwölf Jahren des Wiederaufbaus in Deutschland hat man zuerst den Bau von Wohnungen, Industriewerken und Verwaltungsstellen in Angriff genommen. Erst in den letzten Jahren konnte man daran denken, Kulturbauten wieder aufzurichten: Theater, Konzertsäle, Museen und Kirchen. Heute hat Köln seinen Gürzenich wieder, Mannheim seinen Rosengarten, München den Herkulesaal in der Residenz, Stuttgart seine Liederhalle usw.

Berlin hat einen neuen Konzertsaal mit 1400 Plätzen in der Hochschule für Musik, aber die künftige

Bundeshauptstadt braucht einen größeren Saal mit wenigstens 2000 Plätzen als ständiges Heim der Philharmoniker. Man ist in der Berliner Bevölkerung schon recht ungeduldig geworden, weil diese Stätte, die im Anschluß an das Joachimsthalsche Gymnasium in der Bundesallee geplant ist, noch immer nicht erstand.

Aber die Jahre sind nicht untätig vergangen. Überlegungen in musikalischer und architektonischer Hinsicht sind gereift, und so ist man der Idee der heutigen Konzertaufführung nähergekommen. Man kann nicht mehr wie vor hundert Jahren bauen, nämlich die Aufgliederung des Theatersaums und des Konzertraums nach sozialen Schichten vornehmen, denn es gibt heute nur die eine große Theatergemeinde oder die Konzerts-gemeinde.



INTENDANTENKONFERENZ

Wie wir im Januar-Heft berichteten, hat zwischen den Intendanten der Hamburgischen Staatsoper und der Städtischen Oper Berlin eine Konferenz stattgefunden, die eine gemeinsame Arbeitsplanung in Fragen der Spielgestaltung und der Ensemblebildung zum Ziele hatte. Die Besprechungen wurden inzwischen auf einer erweiterten Basis fortgeführt. Die Aufnahme zeigt (sitzend, von links nach rechts) die Intendanten Heinz Tietjen (Hamburg), Prof. Carl Ebert (Berlin), (stehend) Harry Buckwitz (Frankfurt) und Prof. Rudolf Hartmann (München).

Die Bildung solcher Gemeinschaften Gleichgesinnter hat sich im Laufe unseres Jahrhunderts als ein immer stärkeres Bedürfnis erwiesen. Schon in den Konzertsaalbauten der achtziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts mit ihren klassizistischen, tempelartigen Eingangshallen bemerkt man das kultische Anliegen eines Bürgertums, das sich die Ideale der alten griechischen Kultur zu eigen gemacht hatte.

Es kommt ja gar nicht so sehr auf die äußere Fassade an, vielmehr muß der Raum von innen her zum bestmöglichen Klingen entwickelt werden. Beispiel hierfür ist das Festspielhaus in Bayreuth, wegen seines Äußeren im Volksmund als „Scheune“ bezeichnet, aber von so herrlicher Akustik, daß eine ganze Welt auch wegen des berühmten „Wagner-Klangs“ alljährlich nach Bayreuth fährt.

Beurteilen wir die Konzertsaalbauten der Nachkriegsjahre, so sind manche mißglückt, einige wenige Höchstleistungen geworden, allen voran die Stuttgarter Liederhalle. So haben wir heute warnende Beispiele und gute Vorbilder zugleich. Im August des vergangenen Jahres ist von der Gesellschaft der Freunde der Berliner Philharmonie ein drei Monate währender Wettbewerb unter elf Architekten ausgeschrieben worden. Zum ersten Male wohl in der Baugeschichte waren den Wett-

bewerbsbedingungen *akustische Richtlinien* beigefügt worden, die nicht nur gemeinhin eine gute Akustik verlangten, sondern in allen Einzelheiten die Bedingungen der optimalen Hörsamkeit enthielten. Wie ein Saal klingen soll, ist in Worten gar nicht einfach auszudrücken, weil dazu viele Faktoren, teils psychologischer Art, eine Rolle spielen. Immerhin dominieren zwei Gesichtspunkte: das ist die Nachhallzeit, d. h. die Zeit, in der ein Instrumentenklang im Raum noch nachklingt, und ferner die gleichmäßige Verteilung bzw. Auflösung des Schalls eines Klangkörpers im ganzen Raum.

Die Nachhallzeit kann man bei der Planung eines Konzertsaals vorausberechnen, die gleichmäßige Schallverteilung durch architektonische Maßnahmen erzielen, und zwar durch gestaffelte Gliederung der Wände oder durch eine asymmetrische Gestaltung der Grundform. Wir wissen heute, daß die beste musikalische Wirksamkeit in Barocksälen und Kirchen erzielt wird, die durch die höchstmögliche plastisch-ornamentale Auflösung der Wände und Decken gekennzeichnet sind. Das andere Prinzip der asymmetrischen Raumform entspricht den Gedankengängen der modernen Architektur und Malerei. Glücklicherweise wird sie von der akustischen Wissenschaft bejaht.

Wie der Saal nun spezifisch klingen soll, ist natürlich auch eine Geschmacksfrage. Man hat sich in der Wahl der Nachhallzeit die alte Berliner Philharmonie zum Vorbild genommen, die nach übereinstimmenden Urteilen der Musikwelt und der akustischen Fachleute in ihrer Hörsamkeit überlegend war, ja sogar eine Spitzenleistung, verglichen mit ähnlichen Räumen der ganzen Welt. Das hatte mir Wilhelm Furtwängler des öfteren bestätigt.

Das Ergebnis des Wettbewerbs war auf Grund der lange währenden und sorgfältigen Vorbereitung höchst erfreulich und lag in seinem durchschnittlichen Ergebnis weit über den Leistungen früherer Wettbewerbe. Es war ein glücklicher Gedanke, daß man außer den Plänen und einem Lagemodell des Konzertsaals innerhalb des Parks am Rankeplatz auch noch ein Saalmodell im Maßstab 1:50 verlangte, also von einer durchschnittlichen Ausdehnung von einem Meter. Diese außergewöhnliche Forderung führte dazu, daß die Architekten sich intensiver mit der inneren Gestaltung des Saals befaßten, während bei früheren Wettbewerben die Außenfassade eine viel zu große Rolle spielte.

Wenn man die zehn hübschen, durchgearbeiteten und mit kleinen Lämpchen versehenen Modelle, die auch das Auge des Laien erfreuen, nacheinander betrachtet, so kommt man zu dem Ergebnis, daß alle Architekten den Gesichtspunkt optimaler Hörsamkeit an die erste Stelle gesetzt haben. Bei allen Entwürfen spürt man die aktive Mitwirkung akustischer Berater, auch die Erfüllung praktischer musikalischer Erfordernisse, wie z. B. die Gestaltung des Podiums, des Kontaktes des Dirigenten mit Orchester und Chor und auch mit dem Publikum.

Bei einem so hohen Niveau war es nicht leicht, die drei ersten Preise zu vergeben. Berücksichtigt man jedoch, daß der Entwurf-Wettbewerb die schöpferische Idee der Gestaltung krönen sollte, so fiel es nicht schwer, den ersten Preis zu vergeben. Der Berliner Architekt Hans Scharoun, Professor an der Technischen Universität, löste sich ganz von dem herkömmlichen Gedanken einer dem Publikum vorgelagerten Bühne und setzte an Stelle dessen die Idee, die Zuhörer rund um das Orchester herum zu vereinen. So entstand ein kühnes, zeltartiges Gebilde, unter dessen Spitze Orchester und Chor angeordnet sind, und ringsum in ansteigenden Sitzreihen die Zuhörerschaft¹⁾.

Hören wir, was Scharoun selbst über die Idee seines Konzertsaals in den Erläuterungen seines Entwurfs geschrieben hat:

„Selbst moderne Konzertsäle halten an der traditionellen Anordnung fest — das Orchester befindet sich auf der Bühne, das Publikum sitzt im Zuschauer-raum wie im Theater.

Es ist aber gewiß kein Zufall, daß Menschen sich heute wie zu allen Zeiten sofort zu einem Kreis zusammenschließen, wenn irgendwo improvisiert Musik erklingt. Dieser ganz natürliche Vorgang, der von der psychologischen wie von der musikalischen Seite her jedem verständlich ist, müßte sich auch in einen Konzertsaal verlegen lassen — das war die entscheidende Überlegung.

Musik sollte räumlich und optisch im Mittelpunkt stehen. Daraus ergaben sich alle Folgerungen. Dem Orchester wurde ein zentraler Platz zugewiesen. Die Menschen wurden ‚kreisförmig‘ in ansteigenden Reihen um das Podium gruppiert, was zugleich auch eine völlig neue Sicht auf die Musiker und den Dirigenten ermöglicht, der zum wirklichen Mittelpunkt des Geschehens wird.

Der festliche Charakter des Raumes ergibt sich aus seiner Gestalt — als Folge seiner Bestimmung. Er will die Menschen zum gemeinsamen künstlerischen Erleben zusammenfassen, er dient der Musik.“

Selbstverständlich wirft ein so neuartiger Entwurf manche Probleme auf, und man kann verstehen, daß es den späteren Ausführenden eines solchen Projekts nicht ganz wohl zumute sein kann.

Es ist jedoch zu bemerken, daß doch schon einige Erfahrungen in der vorgeschlagenen Bauweise existieren. Zunächst ist darauf hinzuweisen, daß im Goethejahr 1949 in Aspen in Colorado ein riesiges Zelt für 2000 Zuhörer von dem großen finnischen Architekten Saarinen gebaut wurde, unter akustischer Beratung der erfolgreichen amerikanischen Akustiker Bolt und Beranek. Dimitri Mitropoulos, der damals die Konzerte innerhalb der Goethefeiern dirigierte, äußerte sich zu dem Zeltbau wie folgt:

„Eines der bewegendsten Erlebnisse meines Lebens war das Musizieren unter diesem Zelt, das ich als eine der großen Errungenschaften unserer Zeit ansehe, akustisch und ästhetisch ... Dieses System sollte man überall einführen.“

In den Diskussionen über den Scharounschen Entwurf wurde skeptisch geäußert, ob wohl Dirigent und Musiker das Publikum im Rücken des Orchesters zulassen würden. Hören wir, wie Herbert von Karajan als ein Mitglied des Preisgerichts den Entwurf beurteilt hat:

„Von allen eingereichten Entwürfen scheint mir mit Abstand derjenige den Vorzug zu verdienen, der als sein Grundprinzip die Einbeziehung des ausführenden Klangkörpers in die Mitte des Saales vorsieht. Dieser Entwurf scheint mir deshalb so glücklich zu sein, weil außer den akustisch sicher sehr günstigen Anordnungen der Wände ein Moment besonders hervorgehoben wird, und das ist die restlose Konzentration der Zuhörer auf das Musikgeschehen. Ich kenne keinen bestehenden Konzertsaal, in dem das Sitzproblem so ideal gelöst ist wie in diesem Entwurf. Dadurch, daß das Orchester quasi im Zentrum des Raumes steht, scheint mir auch die Tatsache gewährleistet, daß mehr als bisher in einem der bekannten Säle der typische Stil der Musikinterpretation des Philharmonischen Orchesters, dessen Hauptmerkmale das lange, weiträumige Ausschwingen und der besondere Atem im Beginn und am Ende einer musika-

¹⁾ Ein Bild des Entwurfs veröffentlichten wir bereits im Februar-Heft der „NZ für Musik“.

lischen Phase sind, hier in idealer Weise geprobt und dargestellt werden können."

Auch die Berliner Philharmoniker sagen aus, daß sie von ihren Reisen in England und Amerika gewohnt sind, daß Publikum auch rückwärtig sitzt. So hatten wir es auch vor dem Krieg in der Berliner Singakademie. Im zerstörten Leipziger Gewandhaus war ein Balkon rings um den ganzen Saal geführt, so daß der Konzertbesucher von oben um das Orchester herum den Blick auf den Klangkörper hatte. Die Erfahrung zeigt, daß solche Plätze sogar besonders begehrt waren von einem Publikum, das gerne auch optisch dem Musikgeschehen folgt.

Manchen werden auch die geschwungenen Flächen des Zeltdaches phantastisch vorkommen. Wer jedoch ein wenig in der architektonischen Entwicklung Bescheid weiß, dem ist gewärtig, daß gerade die Ausbildung solcher Wölbungen heute im Vordergrund neuer Formbildungen steht. Es sei nur erinnert an die z. Z. im Bau befindliche Kongreßhalle im Berliner Tiergarten, Zeltdachähnliche Konstruktionen hat der argentinische Architekt E. F. Catalano in Amerika mehrfach entworfen. Die Theorie der durchhängenden Decken ist in Deutschland in den letzten Jahren eingehend durchgearbeitet worden.

Die endgültige Form ist durch den Akustiker, Prof. Lothar Cremer, beeinflusst. An akustischen Maßnahmen ist ein Reflektor über dem Orchester vorgesehen, ferner weitere im ganzen Saal verteilte reflektierende Flächen, worin auch die gekrümmten Deckenflächen einzubeziehen sind.

Im ganzen gesehen, kann durch eine entsprechende gediegene Ausführung, Wahl der Materialien für die Wandbekleidung und Decke ein Saal von festlichem Glanz entstehen, der für die zerstörte Philharmonie ein würdiger Ersatz sein kann.

Eine bemerkenswerte Lösung hat auch der zweite Preisträger, Hermann Fehling, Berlin, gefunden. Der Grundriß ist ein leicht asymmetrisches Sechseck, die Decke ist dachförmig über den Saal gebreitet, mit zahlreichen Lamellen als akustische Reflektoren und Diffusoren versehen. In der harmonisch gegliederten Gruppeneinteilung der Sitzplätze ist das Prinzip des Weinbergs angewandt worden, wie es bereits im mittleren Saal der Stuttgarter Liederhalle verwirklicht wurde. Wie nämlich in der terrassenförmigen Anordnung des Weinbergs alle Pflanzen ein Maximum an Sonnenlicht bekommen, indem auch noch die Rückwände der Terrassen als Rückstrahler dienen, so bekommen in gleicher Weise alle Plätze eines derart gestalteten Konzertsaals ein Maximum an akustischer Energie. Das Preisgericht hat zusammenfassend konstatiert: „Die Gesamthaltung verspricht eine gute und lebendige Lösung.“

Als eine ästhetisch besonders befriedigende Lösung ist der Entwurf von Karl Wilhelm Ochs, Professor an der Technischen Universität Berlin, mit dem dritten Preis ausgezeichnet worden. Ein

Raum, beinahe von Ellipsenform, jedoch stark gegliedert in leicht konvex gekrümmte Einzelflächen, die eine gute Hörsamkeit gewährleisten. Auch die leicht gekrümmte Decke ist in entsprechender Weise aufgegliedert. Der Saal hat einen Rang, der ellipsenförmig weit in den Raum hineingreift und ihm eine besondere Note gibt. Übrigens ist dies das einzige Projekt, das kein Holz für die Wand- bzw. Deckenbekleidung vorsieht. Das Holz, das im allgemeinen die allzu starken tiefen Töne dämpft, wird in diesem Fall ersetzt durch schmale Schlitze in den Rabitzwänden, deren hinterlegte Hohlräume als Tiefenschlucken wirken. Auch bei diesem Entwurf hat Lothar Cremer akustisch beratend mitgewirkt.

Schließlich ist noch zu erwähnen, daß ein Entwurf der Architekten Geber und Risse in Berlin angekauft wurde. Auch dieser Saal weist eine starke Auflösung auf und entspricht im Typ etwas dem besonders hochwertigen und ästhetisch schönen Konzertsaal in Göteborg.

Auch die übrigen sechs Entwürfe entsprechen den akustischen Forderungen, indem sie entweder asymmetrische Grundform oder starke Gliederung der Wandungen aufweisen. Damit zeichnet sich eine neue Situation in der architektonischen Stilentwicklung ab. In den vergangenen Jahren bevorzugte man Beton, Stahl und Glas und liebte die glatten Wände unter Verzicht auf jedes Ornament. Diese Haltung war nicht vereinbar mit einer guten Akustik, wodurch entsprechende Musikaufführungsstätten und Kirchen recht problematisch ausfielen.

Es scheint so, als ob man mit der Aktion des Philharmonie-Wettbewerbs den Durchbruch zu dem Stil gefunden hat, der eigentlich jetzt erst „funktional“ geworden ist, um mit den Architekten zu sprechen. Jetzt erst ist die innere Beziehung zwischen Architektur und Akustik wieder gefunden, wie sie in der Zeit des Barocks ihre innerste Verflechtung gehabt hat. Zu diesen funktionsbildenden Elementen einer vergangenen Stilepoche finden wir nun wieder zurück, freilich mit dem Material und der Formbildung unserer Zeit, mit der Aussicht auf den Beginn einer neuen schöpferischen Periode.

Und noch etwas ist erfreulich. Die Wahl des Standortes, das Anbauen an das Joachimsthalsche Gymnasium nach der ursprünglichen Idee des verstorbenen Regierenden Bürgermeisters Ernst Reuter. Man gelangt durch eine Säulenhalle der von Schinkel-Schülern erbauten Fassade in den mitten in einem Park gelegenen Konzertsaal, der das Neue mit dem Alten harmonisch verbinden kann, wie die Entwürfe des Wettbewerbs gelehrt haben. Und für das Erlebnis der Musik ist wichtig, daß man vom lärmenden Verkehr der Straße akustisch und optisch isoliert ist, wenn man in der Konzertpause in den Wandelgängen und den Parkanlagen ein wenig promenierend sich entspannt.

Arturo Toscanini zum Gedenken

Im Winter 1945/46 waren wir — bei unserem unfreiwilligen Aufenthalt als Kriegsgefangene in den USA — Zeugen eines Jubiläums, das einen Platz in der Musikgeschichte verdient. Veranstalter war der Rundfunksender NBC in New York, die Feier galt zwei Jubilaren: der Oper „Bohème“, die fünfzig Jahre zuvor in Turin uraufgeführt worden war, und dem Dirigenten Toscanini, der die Uraufführung geleitet hatte. Und nun, 1945, erklang das Werk wieder unter Toscanini, konzentrisch, mit einem Stab erlesener Solisten und dem NBC-Orchester. Selten konnte man sich der geschichtlichen Bedeutung dieses großen Orchesterleiters so bewußt werden wie bei diesem Erlebnis; und wenn man heute an diese Aufführung zurückdenkt, die mit vielen Einzelheiten dem Ohr gegenwärtig geblieben ist, dann bestätigt sich nur, was die Musikwelt seit drei Jahrzehnten weiß: dieser Dirigent hat einen *Aufführungsstil* geschaffen, der nach seinem Tode weiterleben wird, weil ihn Generationen als Idealbild in sich aufgenommen haben.

Natürlich war bei dieser „Bohème“-Aufführung alles „Perfektion“, Vollendung des Technischen in der Realisierung der Partitur, aber zu dieser Perfektion brauchte Toscanini nicht die USA, bei seinen Aufführungen war die Perfektion selbstverständlich. Perfektion an sich ist nicht stilbildend. Aber stilbildend gerade waren die Toscanini-Aufführungen. Sie sind es geworden, weil er jede Partitur in einer Objektivität erklingen ließ, die wir vorher nicht gekannt hatten. Er reinigte die Musik von allem, was ihr an Ungeläutertem anhaften kann, von übersteigertem Sentiment, von Stimmung, von falschem Pathos, von allem Unwahren. Er gab ihr stets unbedingte und daher zwingende Größe. Die Objektivität verband er mit der Reinheit seines eigenen künstlerischen Fühlens.

Er hatte einen unbestechlichen Sinn für das Echte. Er bezwang Generationen in vielen Teilen der Welt. Für Tausende, die ihn niemals selbst am Pult erlebt haben, ist dieser Dirigent ein Begriff — dank der Schallplatte

und dem Rundfunk. Und wenn sich einmal der Fluch der Technik zum Segen gewendet hat, dann hier. Die vollkommene Ausstrahlung, die Breitenwirkung dieses Mannes wurde mit Hilfe der Technik ermöglicht. Saßen wir am Lautsprecher, so schwang das künstlerische Fluidum Toscaninis durch den Äther zu uns und schenkte uns Erlebnisse, so großartig, daß wir überzeugt waren, selbst „mit dabei“ zu sein, wohin wir nicht reisen konnten oder durften.

Wo dieser Mann seine Vitalität, sein Feuer hernahm, bleibt ein Rätsel. Nicht ohne leises Lächeln lesen wir in einem Brief Busonis, geschrieben in New York am 28. Februar 1911:

„Letzten Sonntag war ich bei Toscanini. Er bewohnt in einem großen Hotel ein Privat-Appartement und hält einen eigenen italienischen Koch. Das Essen war vorzüglich, die Konversation animiert und interessant, bis Mitternacht. Toscanini ist der intelligenteste Musiker, den ich bis jetzt traf (von Strauss vielleicht abgesehen). Ungeheuer lebhaft, schnell, weitblickend und künstlerisch. Er sieht aus wie kaum 30 Jahre, ist aber 44. Seine Blindheit ist eine Fabel. Er braucht nicht einmal Gläser. Sein Gedächtnis ist ein Phänomen... Er hatte eben die sehr komplizierte Partitur von Dukas ‚Arianne et Barbebleu‘ studiert und sollte am nächsten Morgen die erste Probe — auswendig! — halten. Es muß aber doch an ihm fressen; er ist auch nur ein Bündel Nerven...“

Fragen wir, nach welchem Vorbild Toscanini sich selbst geformt hatte, wer vor seinem geistigen Auge als das Ideal der künstlerischen Objektivität, der Werktreue, der Unbedingtheit, der Zähigkeit und der fanatischen Bereitschaft gestanden haben mag, so ist die Antwort nicht schwer. Toscanini ist der geistige Sohn seines großen musikalischen Landsmannes Giuseppe Verdi. Was dieser Komponist an Wahrheit des künstlerischen Ausdrucks und des Menschentums in seinen Partituren niedergelegt hat, erweckt Toscanini wieder zu klingender Wirklichkeit.

Der Maestro probt



Und wie Verdi hatte er die Unnachgiebigkeit in der Verwirklichung seines Willens, die Zähigkeit, nicht nachzulassen, bis die Vollendung erreicht war, die Herrscherkraft, sich alle unterzuordnen.

Toscanini starb am 16. Januar, am 25. März wäre er 90 Jahre alt geworden. Vor zwei Jahren legte er auf Anraten des Arztes den Taktstock nieder. Es ist in der Größe seiner künstlerischen Erscheinung begründet, daß man sich kaum noch für die Stationen seines Wirkens im einzelnen interessiert. Summarisch registriert man: die Alte und die Neue Welt, Mailand, Salzburg, Bayreuth, New York, der Vordere Orient, Israel. Wer weiß, wie vielen Orchestern er vorgestanden hat? Ihre Zahl ist gleichgültig, wichtig ist, daß er auch ein überragender Orchestererzieher war. Noch lange wird sein Geist im Spiel der Orchester weiterleben, direkt und indirekt, durch die unmittelbare Erinnerung und durch sein Vorbild, und stets lebendig in den Schallplatten. Toscanini war schon zu seinen Lebzeiten legendär. Eines Tages mag vielleicht ein Buch erscheinen, das nur Toscanini-Anekdoten enthält. Man wird schmunzeln, wenn man sie hört oder liest. Auch sie sind unwichtig, unwesentlich, weil dieser Mann als Idee noch lange gegenwärtig bleiben wird. Und vor dem Geistigen dieser Persönlichkeit sind auch Erinnerungen, Geschichten und Geschichtchen belanglos, die sich mit dem Menschen verbinden. Er war ein Despot. Er mußte es sein. Um der Wahrheit und der Reinheit willen. Wie Giuseppe Verdi, sein geistiger Vater.

Toscaninis Interpretationen waren die Dokumentationen gerade seiner Geistigkeit. Sie sind es und bleiben es. Wir zeihen uns selbst der Einseitigkeit, wenn wir dabei nur an seine Beethoven-, Wagner-, Brahms- und Verdi-Aufführungen denken. Wo anfangen, die Eindrücke zu registrieren? Und wenn es am Grabe dieses Mannes einen Trost und eine Hoffnung gibt, dann ist es der Glaube. Der Glaube, daß künstlerische Erlebnisse berufen sind, zu geistigen Vermächtnissen emporzuwachsen.

Karl H. Wörner

SELBSTENTFALTUNG

Wie die Pflanze sich entwickelt, dadurch, daß sie einen Urtypus der Form teils festhält, teils sich umbilden läßt, so besteht das einzelne geistige Menschenleben in dem Suchen und Finden, Festhalten und Umbilden desjenigen Wesenskernes, den Goethe mit Aristoteles als Entelechie bezeichnet. Die Entelechie ist nach Aristoteles zugleich ein Formprinzip und ein Entwicklungsprinzip. Zweck jedes Wesens ist Selbstverwirklichung seiner Form. Wollen wir das griechische Wort ins Deutsche übersetzen, so bietet sich kein besserer Ausdruck als die Wendung: „Geprägte Form, die lebend sich entwickelt“; oder noch strenger: „Geprägte Form, die durch Entwicklung zu sich selbst gelangt“. Die Entelechie ist das Gesetz der Selbstverwirklichung: „Werde, der du bist“.

Eduard Spranger

DIE »NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK« BERICHTET

Mannheims neues »Nationaltheater« wurde eröffnet

„Freischütz“, „Zaubergeige“ und ein Ballettabend als Auftakt

Das neue Mannheimer Nationaltheater, das nach 31 Monaten Bauzeit festlich den Bürgern der Stadt übergeben wurde, die mit eindrucksvoller Opferfreudigkeit einen gewichtigen Teil der rund 13 Millionen DM Baukosten für den Theaterbau als freiwillige Spende aufgebracht hatten, ist als Bauwerk einer der wesentlichen Beiträge zur modernen Zweckarchitektur geworden. Der Frankfurter Architekt Gerhard Weber, der schon die neue Hamburger Oper gebaut hat, konnte in Mannheim frei und individuell gestalten, da er selbst die Ausführung seines Entwurfs leitete. Und dabei wurde der Wunsch Wirklichkeit, den noch beim letzten Darmstädter Theatergespräch der Architekt Kallmorgen leidenschaftlich ausgerufen hatte: die Theaterleute möchten doch sagen, was sie von einem Theaterbau erwarten — Intendant und technischer Direktor waren ein Jahr hindurch mehr „Bauherr“ als Theaterleiter.

Zu allem ist der Mannheimer Theaterneubau der erste, der nicht in eine Ruine hinein-„entworfen“,

sondern völlig frei gestaltet werden konnte. Das alte Haus war am 5. September 1943 ganz zerstört worden, und da sich der alte Platz als zu beschränkt herausstellte, fiel die Entscheidung, den Neubau auf dem Goetheplatz zu errichten — über einem großen Bunker aus dem letzten Krieg zudem, der erhalten bleiben mußte und die wohl einmalige Lösung einer großen Eingangs- und Wandelhalle unter den sozusagen in den ersten Stock gerückten beiden Bühnenhäusern herbeiführte.

Denn dieses neue Haus faßt zwei Bühnen unter einem Dach zusammen. Der äußerlich klar gegliederte Zweckbau fügt sich durchaus in die stark veränderten künstlerischen, technischen und auch gesellschaftlichen Gegebenheiten unserer Tage. Er wirkt innen festlich, stimmt mit seinen hellen Farben heiter, wenn auch jene Kühle, die das Zusammenfügen von Glas und Beton, Naturstein und hellem naturfarbenem Holz ausströmt, selbst durch das festliche Publikum nicht ganz gebannt werden kann und den Menschen auf der



Der Stolz einer traditionsreichen Theaterstadt

Das neue Haus in Mannheim.

Szene die schwere Last auferlegt, durch ihre Ausstrahlung — über das Mitreißen des Publikums hinaus — auch sie noch zu überwinden.

Der trapezförmige Bau mit seinen 133 Meter langen Seitenfronten stellt zwei Theater sozusagen mit dem Rücken gegeneinander. Die beiden Bühnen des „Großen“ und des „Kleinen“ Hauses sind nur durch eine Schall- und Transport-Zone von sieben Meter Breite voneinander getrennt. Rund 1200 Plätze hat der eine, 600 bis 800 der andere Zuschauerraum. Während das „Opernhaus“ — schon erzwungen durch die Orchestergrube — mit seinen seitlichen Logen, seinen stark ansteigenden Sitzreihen und dem Rang im Hintergrund über der „Regie- und Beleuchtungs-Kabine“ hinter Glas noch weithin dem überlieferten Bild eines Theaters ähnelt, sogar den manchem anderen Neubau der letzten Jahre anhaftenden Saal-Charakter stark gemildert hat, ist das zweite Haus Wirklichkeit gewordener Traum der Regisseure. Was ein Gropius in den 20er Jahren vorausplante, inzwischen viele Regisseure durch allerlei Behelfsmaßnahmen anzudeuten suchten, ist nun möglich: die Verwandlung, die Verflechtung von Bühne und Zuschauerraum, das Niederreißen jeglicher Grenze zwischen Schauspielern und Publikum. Denn die „Guckkasten“-Bühne ist nur eine der sechs Möglichkeiten: Varianten der Arena-Bühne bis hin zum Vortragssaal sind die übrigen.

Es fehlt dabei nichts an möglicher Technik. Das Portal der Opernbühne kann zwischen 20 und 10,5 Metern verwandelt werden, und zu der 23 Meter tiefen und 26 Meter breiten Bühne können Hinter- und Seitenbühne hinzugezogen werden. Im „Kleinen Haus“ ermöglichen bewegliche Portalpfosten, eine hochziehbare „Brücke“ und ein vielfältiges Gestänge auf Seitentreppen für den Zugang der Schauspieler mehrfaches Verwandeln des Raumes, und eine zweifach versenkbare „Grube“ macht diesen Raum auch für das Musiktheater nutzbar — die Buffoopern Mozarts sollen hier

vor allem Heimstatt haben. Eine Drehbühne für das „Große Haus“, alle Menschenhand sparenden technischen Vorrichtungen im „Bühnenturm“, Beleuchtungsanlagen, die für beide Häuser modernste Lösungen anbieten, ein bequemes Gestühl, das im „Kleinen Haus“ sogar drehbar ist — und es fehlt wirklich nichts, was nützlich sein kann. Und dennoch will all diese Technik nicht einmal sichtbar sein: im „Großen Haus“ verbirgt sogar den „Eisernen“ ein Schmuckvorhang in Weiß und Gelb, der erst fortgezogen wird, wenn die Lichter verlöschen.

Sicherlich wird dieses technische Wunderwerk des neuen Mannheimer Theaters auch künstlerisch zu Effekten verführen können. Die neuen Räume szenisch zu bewältigen, wird keineswegs eine leichte Aufgabe sein. Und auch äußerlich geht dem ganzen Bau ein wenig die Wirkung eines Theaters ab. Aber dennoch ist dieser Theaterneubau interessant. Er beschwört eine große Überlieferung und steht zugleich mitten in unserer Zeit.

Für Mannheim selbst aber beendete er dreizehn Jahre Spielen in Nottheatern, eine Spanne der „perfektionierten Improvisation“, die dennoch — mochte auch nicht jede Aufführung künstlerisch ganz gehalten haben, was sie versprach — im Spielplan überraschend aufgeschlossen war. Von der deutschen Erstaufführung von Menottis „Die alte Jungfer und der Dieb“ und einer in der Erinnerung haften gebliebenen Inszenierung von Brittens „Peter Grimes“ im Frühjahr 1947 bis zu Kreneks „Pallas Athene weint“ im Herbst 1956, von Georg Kaisers „Gärtner von Toulouse“ im Dezember 1945 bis zu Weisenborns „Das verlorene Gesicht“ und Brechts „Kaukasischem Kreidekreis“ im vergangenen Jahr zog sich eine lange Kette von mutigen Vorstößen in Neuland.

Der künstlerische Neuanfang, den ein Festakt mit viel preisenden Reden einleitete, setzte diese Linie eindeutig fort. Im „Kleinen Haus“ brachte Erwin Piscator

eine neue Variante seiner schon in den 20er Jahren praktizierten Auslegung von Schillers „Räubern“ — zur Erinnerung an die Uraufführung dieses Trauerspiels vor genau 175 Jahren —, während auf das Musiktheater in diesem Raum noch zu warten bleibt. Das „Große Haus“ wurde eröffnet mit Webers „Freischütz“, jenem Werk, das im alten historischen Theater am Tag vor der Zerstörung auf dem Spielplan stand — als einziger der damaligen Besetzung war wieder Heinrich Hölzlin dabei, vor dreizehn Jahren der Kaspar und diesmal der Eremit. Ein Ballettabend vereinte „Die vier Jahreszeiten“ auf Vivaldis vier Concerti grossi Nr. 8, Samuel Barbers „Medea“ und Manuel de Fallas „Dreispiß“. Und schließlich erlebte in Gegenwart ihres Komponisten Werner Egk die neugefaßte „Zaubergerige“ eine Wiedergabe.

Bei dem „Freischütz“ verzichtete der Spielleiter Dr. Hans Schüler auf jegliches kühne Experiment. Er kürzte den Dialog, strich in der Wolfsschluchtszene „Nachtgetier und Wildsau“ radikal, so daß die Musik bis zum Beginn des Kugelgießens Vorspiel bei geschlossenem Vorhang blieb. Musikalisch breitete Herbert Albert mit dem gut spielenden Orchester die Partitur sehr differenziert aus, konnte dabei allerdings seine Neigung zu gedehnten Tempi nicht immer zügeln. Insgesamt entsprach diese Aufführung dem Ziel des Intendanten Dr. Hans Schüler, gepflegtes Provinztheater mit festgefügtm Ensemble zu sein.

Die neue Ballettmeisterin Ingeborg Guttmann tat sich etwas schwerer auf diesem Weg. Der völlig neu zusammengestellten Tanzgruppe fehlte es noch an präzisem Zusammenklang, und manche geglückte individuelle Leistung von Irmgard Rother, Maria Timm, Roger George und Egon Jeschke blieb allzu losgelöst aus dem Zusammenhang. Dabei zeigte sich auch, daß die Musik Vivaldis kaum tänzerisch ist, die von Karl

Fischer am Pult versuchte „expressive“ Ausdeutung nicht verträgt — hätten nicht Bühnenbildner und Kostümentwerferin dekorative Zauberkunststücke vollbracht, so wäre die Bilderfolge aus „nachgetanzter Musik“ langweilig geworden. Samuel Barbers Ballett „Medea“, bislang vor allem in konzertanten Ausschnitten bekannt geworden, wirkt musikalisch nicht ganz ausgereift (eine Mischung von neoromanischer Melodienseligkeit mit Strawinsky-Rhythmik) und kaum originell genug, um mehr als gefällig zu klingen, vor allem aber nicht gehaltvoll genug, um dem Stoff, der Legende von der eifersüchtig rasenden Medea gemäß zu sein. Auch die Choreographie Ingeborg Guttmanns blieb wesentlich Pantomime mit Mitteln des Ausdruckstanzes, so daß Erschütterung und inneres Anrühren ausblieben.

Für Egks „Zaubergerige“ hatte Joachim Klaiber als Spielleiter den durch den Textvorwurf bei Pocci naheliegenden Weg des Puppenspiels auf der Szene gewählt, wobei er die rhythmisch akzentuierte Volkstümlichkeit mancher Szenen mit viel Recht in den Vordergrund rückte. Auf der von Paul Walter „märchenhaft“ ausgestatteten Bühne stand ein vom Typ her und größtenteils auch stimmlich recht glücklich ausgewähltes Ensemble mit Petrina Kruse und Hansgünther Grimm, dazu der mit ihrem Sopran dem großen Haus nicht ganz entsprechenden Ingrid Ladwig an der Spitze. Karl Fischer setzte auch hier — ebenso wie bei dem Ballettabend — die Klangakzente oft üppiger, als es die Akustik des neuen „Opernhauses“ wohl verträgt.

Jede der Aufführungen war äußerlich ein festliches Ereignis. Alle zusammen machten sie deutlich, daß — mag auch verständlicherweise der Beifall eines aufnahmebereiten Publikums stark gewesen sein — auch das Ensemble des Nationaltheaters nun erst hineinwachsen muß in ein schönes und würdiges neues Haus.

H. K.

Münchener Uraufführungen

„Katharina Knie“ als Musical — Neue Werke für Chor und Orchester

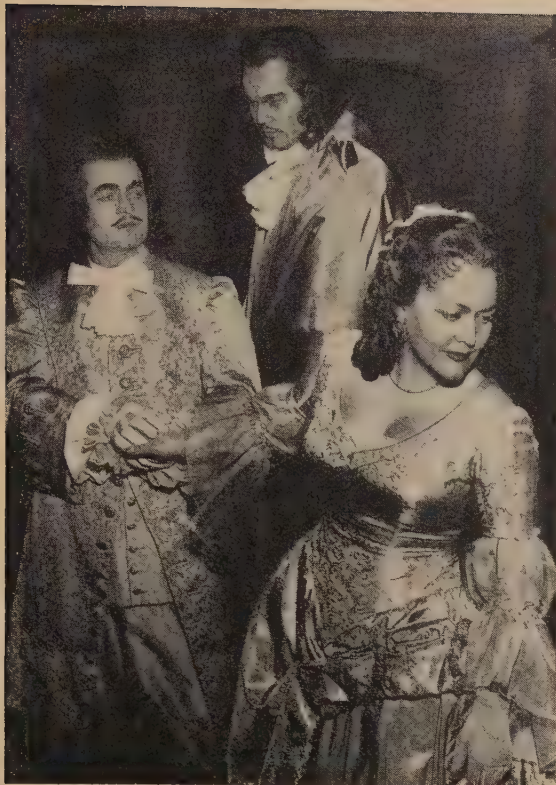
Mit gespannter Aufmerksamkeit und Erwartung haben wir der zweiten Münchener Uraufführung eines „musical“ entgegengesehen. Und nun hat sie ihren Einzug in die Arena des Gärtnerplatz-Theaters gehalten, Carl Zuckmayers bald dreißigjährige und immer noch wie am ersten Tage junge und faszinierende „Katharina Knie“, diesmal aber in einer musikalischen Verkleidung, die sie eben in die vielbesprochene Kategorie des „musical“ einreihen sollte.

Aber: weder auf dem Programmzettel noch sonstwo ist dieses Wörtlein „musical“, von dem soviel Aufhebens gemacht wird, gefallen. Und das ist gut so. Denn das theaterfeste Seiltänzerstück Zuckmayers ist auch durch die handwerksfeste Musik Mischa Spolianskys kein solches geworden, sondern eher ein Volksstück oder ein Rührstück mit Gesang, etwas von jener Art, die wir schon lange hatten, ehe man überhaupt wußte, was ein „musical“ sei. Wir brauchen nicht erst in das frühe 19. Jahrhundert zurückzustiegen. Es genügt ein Blick auf Benatzky mit seinen

musikalischen Lustspielen. Nun aber ist hier ein anderes „factum“ hinzugekommen, welches an das „musical“ erinnert: das Ernste, Dramatische.

Man fragt sich jedoch immer wieder, ob ein dramatisches Meisterwerk wie die Dichtung Zuckmayers eines musikalischen Aufputzes bedarf. Eine so erschütternde Szene wie das Sterben des Vaters Knie ist aus sich heraus ergreifend, sie wird peinlich, wenn dann eine Rührseligkeit ausstrahlende Musik erklingt, die dem Ganzen den Nimbus nimmt. Dabei — das wissen wir — ist Spoliansky ein großer Könnner, der mit Geschick und Treffsicherheit zu musizieren und zu instrumentieren weiß und eben darin haushoch über all den Musicalisten steht, die wir bisher gehört haben. Vielleicht war es das Zuviel an Musik, an dramaturgisch unbegründet eingestreuten Gesängen (zu Texten von Robert Gilbert), das Zuwenig an „Zirkus“ — dies trefflich im Vorspiel und im Schlußensemble —, das vom dramatischen Thema ablenkte.

Die Uraufführung war ein großer Erfolg. Das ist bei Zuckmayers dramatischer Substanz kein Wunder. Vor



„Maskenball“ in der Städtischen Oper Berlin

Prof. Carl Ebert inszenierte die Verdi-Oper, Wolfgang Sawallisch dirigierte gastweise die Vorstellung. Unser Bild zeigt Leonie Rysanek als Amalia, Sandor Konya als Graf Richard und Dietrich Fischer-Dieskau als René.

allen nicht bei einem so die Bühne ausfüllenden Schauspieler vom Format Hans Albers', eines der letzten großen, wahrhaften Schauspieler unserer Tage, der allein durch sein Auf-der-Bühne-sein echtes, großes Theater um sich verbreitet. Das schon war ein Erlebnis, wie es wenige noch gibt. Um ihn ein ausgezeichnetes Ensemble mit der sympathischen Sonja Schöner als Katharina, der liebenswerten Bibbo der Traute Rose, dem Schmittolini des hochbegabten Hugo Lindinger — eine schöne, runde Gesamtleistung, musikalisch geleitet von Carl Michalski, szenisch betreut von Erich-Fritz Brücklmeier. Beifall auf offener Szene und am Schluß.

Die anderen Uraufführungen fanden im konzertanten Sektor statt. Einen jungen türkischen Komponisten aus der Schule von N. K. Akses in Ankara, Ferit Tüzün, der jetzt an der Staatlichen Hochschule für Musik (München) studiert, stellte Adolf Mennerich im 4. Konzert für die Jugend — einer segensreichen Einrichtung der Münchener Philharmoniker — vor. Sein „Capriccio à la Turc“ ist eine überzeugende Begabungsprobe des heute 28jährigen, der gute Einfälle hat, sie ebenso gut zu behandeln und vortrefflich zu instrumentieren weiß. Seine an Bartók gemahnende folkloristische Neigung und sein starkes rhythmisches Gefühl prädestinieren ihn für eine erfolgreiche Zukunft. Nur muß er noch lernen, mit weniger an

orchestralem Aufwand auszukommen. Die jugendlichen Zuhörer waren mitgerissen und erzwangen sich ein Dakapo. Tüzün und seine Interpreten wurden mit Recht stürmisch gefeiert.

Die dritte Uraufführung schenkte uns Rudolf Lamy im 4. Sonderkonzert der Münchener Philharmoniker. Der Philharmonische Chor und die Singgemeinschaft Rudolf Lamy, zwei erlesene Chorgemeinschaften von hoher Qualität, sangen „Ich bin der Anfang und das Ende“, das op. 21 des Westukrainers Eugen Cymbalistyi, ein Werk, das nur da überzeugend war, wo der Ukrainer zur Geltung kam. Die Aufmerksamkeit des Abends konzentrierte sich vielmehr auf die vollendet gebrachte Wiedergabe von Willy Burkhardts „Sintflut“ und Ernst Peppings „Tedeum“ (dies mit den geschmackvollen Solisten Agnes Giebel und Franz Reuter-Wolf). Der ganze Abend war als künstlerische Gesamtheit ein großes Erlebnis, nicht zuletzt dank der interpretatorischen Leistung Lamys, der zu den besten Chorfachleuten unserer Tage zählt; München darf sich glücklich schätzen, eine solche Persönlichkeit in seinen Mauern zu wissen. ev

„Oberon“-Neufassung in Nürnberg

Des »Freischütz« jüngerer Bruder

Webers „Oberon“ zählt man gemeinhin jenen Opern zu, deren „Unaufführbarkeit“ man — mit Bedauern zwar — als etwas Unabwendbares hinnimmt. Daß dieses „Oberon“-Schicksal, selten aufgeführt zu werden, jedoch gar nicht so „unabwendbar“ ist, das zeigte eine neue Bearbeitung, durch die Webers letztes Bühnenwerk der Nürnberger Opernhaus-Bühne zurückgewonnen wurde.

Alfred Kosel, der neue Nürnberger Operndramaturg, Horst Reday, der begabte junge Regisseur, und Reinhold Kreile haben die Neufassung besorgt. Die musikalische Substanz hat man mit gutem Grund nicht angetastet; man hat nur einige Nummern umgestellt und einige andere hinzugefügt — das weithin unbekannte Lebenswerk des „Freischütz“-Komponisten erwies sich da als reichhaltiges Reservoir.

Entscheidender griff man in den dramatischen Aufbau des Werkes ein. Fünf der im Textbuch vorgesehenen zwanzig handelnden Personen verschwanden von vorn herein in der Versenkung; dadurch und durch die Verringerung der hohen Zahl von Verwandlungen erreichte man eine wesentliche Straffung der Handlung. Vielleicht hätte man manche Dialoge noch etwas „natürlicher“ gestalten können, aber man hielt sich hier weithin ans Original, dessen liebenswürdige Märchenhaftigkeit dadurch gewahrt blieb.

Die Aufführung der Neufassung — in der Inszenierung von Horst Reday und unter der musikalischen Leitung von Konrad Peter Mannert — fand beim Nürnberger Publikum eine herzliche Aufnahme. Zwar wird auch dieser neue „Oberon“ den alten „Freischütz“ nicht überrunden können, aber zur Auflockerung unserer weithin stagnierenden Opernspielpläne könnte die Nürnberger Neufassung immerhin beitragen.

R. St.

Musik in Wien

Konservativ in der Oper – modern im Konzertsaal

Das Wiener Musikleben bietet ein altvertrautes Bild: die Oper verharrt in Konservatismus, in der Programmgestaltung und mehr noch (leider!) in ihren szenischen Interpretationen, während in den Konzertsälen viel Zeitgenössisches geboten und damit eine Tradition geübt wird, die hier keineswegs von gestern ist, sondern viel älter und erst in den dreißiger Jahren verlorengegangen war. So kam es, daß Wien bis heute Hindemiths „Mathis“-Oper nur vom Hören (oder gar Hörensagen) kennt, und so müssen immer wieder Konzertprogramme mit „historischen“ Erstaufführungen veranstaltet werden.

Ein solches musikgeschichtliches erstes Rendezvous mit einem seine Zeit nicht überlebenden Werk hatte man im letzten Konzert der Konzerthausgesellschaft, als Paul Sacher unter anderem Honeggers 25 Jahre alten „Weltenschrei“ (Cris du monde) aufführte: eine faszinierende, illustrative Musik, deren in gewaltige expressionistische Blöcke gedrängte Aussage allerdings heute weniger berührt als interessiert. Interessiert vor allem ob der Meisterschaft, mit der Honegger schon damals Stile zu assimilieren und mit einem gewaltigen Chor-Orchester-Apparat umzugehen verstand. Walter Berry gab in seinem Baßsolo dem großen, mitunter etwas plakatiert wirkenden Gefühl seines Parts sonoren Klang und menschlichen Ernst. Der Höhepunkt dieses modernen Zykluskonzerts war freilich, nach der wenig fesselnden „Babel“-Kantate Strawinskys, dessen Adaptierung der Bachschen Choralvariationen auf das Weihnachtslied „Vom Himmel hoch, da komm ich her“.

Reine Freuden hingegen bereitete in einem anderen Zykluskonzert derselben Gesellschaft der junge Dirigent Michael Gielen mit der Aufführung von Werken Weberns, Schönbergs, Davids und Bergers. Vor allem die Wiedergabe des Klavierkonzerts von Schönberg,

dessen Solopart Alfred Brendel perfekt und reif musizierte, wurde zur klingenden Bestätigung der alten Wahrheit, daß über alle „-ismen“ das Ingenium triumphiert. Das kammermusikalisch durchsichtig gearbeitete, poetisch inspirierte Stück hat mit seiner rhythmischen Grazie und in seiner eleganten Diktion (selbst im aussageschweren Finale) jeden Feind der Atonalität schwören lassen, daß da keineswegs zwölf Töne in Reih und Glied marschieren. Neben diesem Opus interessierte vor allem die neue „Sinfonia breve“ von J. N. David, ein gar nicht so kurzes und im ersten Satz auch gar nicht kurzweiliges Werk, dessen tänzerisches Fugen-Allegro freilich zu den besten zeitgenössischen Finali gehört.

Zeitgenössisch adjustiert kam schließlich auch der junge, rasch zum Publikumsliebbling avancierte US-Belgier Lorin Maazel, der in seinem zweiten, wiederum stablos dirigierten Konzert Bartóks „Wunderbaren Mandarin“ aufführte. Schließlich bietet neben der IGNM, die vor allem Klavier- und Kammermusikabende mit modernen Programmen veranstaltet, auch noch der Österreichische Rundfunk ein Forum für die neue Musik, vor allem mit seinen sonntäglichen Orchesterkonzert-Matineen. In einer dieser öffentlich zugänglichen Veranstaltungen dirigierte der hochbegabte Grazer Opernkapellmeister Miltiades Caridis, ein in Berlin aufgewachsener Grieche, nach der „Cenerentola“-Ouvertüre von Rossini Strawinskys „Pulcinella“-Suite und die Musik zu Einems „Turandot“-Ballett.

Die Staatsoper, in der man bei der „Tannhäuser“-Premiere mit der Revolutionierung der Wagner-Inszenierung nur bis zur Sezessionszeit, zum Jugendstil vorgegangen war und damit Freund und Feind enttäuscht hatte, weil sich die Traditionsgebundenen veranlaßt sahen, auf den „modernen Unsinn“ der abstrakten



TANZ IN MÜNCHEN

„The Still Point“,
ein Ballett von
Todd Bolender
nach dem Streichquartett
von Claude Debussy
(Bayerische Staatsoper)

Inszenierungen loszuschlagen, während sich die Neo-Bayreuther eine Verwechslung dieses Wiener „Stils“ mit jenem Wieland Wagners energisch verbat —, die Staatsoper also hat ihre Freunde mit einer gediegenen „Carmen“-Dekoration überrascht: George *Wakhe-witch*, seit etwa einem Jahr ständiger Gast-Bühnenbildner, fand für Szenerie und Kostüme ebenso geschmackvolle wie noble Lösungen, in denen die Freude an Farbe und Formen durch Sensualität und Geist gebündelt erschien. Gediegen war auch die musikalische Direktion *Hollreisers*, der aus dem Substitutenorchester — die Philharmoniker befanden sich damals, zum Nachteil einiger Opernabende, noch auf Amerika-Tournee —, ein Maximum an Spannung und Stimmung, herausholte. Weniger glücklich war die Hand des Regisseurs Gielen, die vor allem über die Titelfrollensängerin Jean *Madeira*, eine richtige Glamour-Carmen made in USA, keine Macht zu haben schien. Rudolf *Schocks* Don José war der Glanzpunkt im uneinheitlichen Solistenensemble, dessen Tiefstand ein Karajan-Engagement, der Prager Bariton Premysl *Koci*, markierte.

In der ersten Dezember-Woche weilte der neue Wiener Operndirektor Karajan etliche Tage in Wien, um hier das Brahms-Requiem großartig zu dirigieren (mit Elisabeth *Grümmer* und Hans *Hotter*) und seine Frühjahrspremierer zu besprechen. In dieser Zeit gab es auch etliche glanzvoll besetzte Repertoirevorstellungen, unter anderem eine „Meistersinger“-Aufführung mit Windgassen, Schöffler, Böhme, Kunz, Dickie und der Stuttgarterin Lore Wißmann, die schon als Mimi einen großen Erfolg verzeichnen konnte.

Im zweiten Wiener Opernhaus, in der Volksoper, brachte man als Weihnachtspremiere Leos Janáček's Oper „Das schlaue Füchslein“, ein nahezu handlungsloses Werk, dessen poetische Musik dem Text unbedingt vorzuziehen ist. Da zudem Regisseur Eric *Bor-mann* das Schwergewicht seiner Inszenierung auf ein fröhliches Wald-und-Wiesenspiel verlegte und die rätsel- und beziehungsvolle Parallelhandlung zwischen Menschen und Tieren in ein naturalistisches Gewand kleidete, machte das, was nur scheinbar kindlich wirken sollte, oft einen kindischen Eindruck. Das Publikumsecho war trotz der kostbaren Partitur eher schwach.

Hochaktiv hingegen und der steten Anteilnahme der Zuschauer sicher ist an jedem seiner Abende das Staatsopernballett, das seit der Verpflichtung des Engländer Gordon *Hamilton* vor allem (in der in den letzten Jahren arg vernachlässigten) klassischen Disziplin entscheidend aufgeholt hat. Eine Aufführung von „Les Sylphides“ (Chopin) und der „Nußknacker-suite“ von Tschairowsky zeigten die Solisten und das gesamte Corps auf dem besten Wege, international Anschluß zu finden.

Erwähnt zu werden verdient noch die Veranstaltungsreihe, mit der die Stadt Wien das Mozart-Jahr ausklingen ließ. Eine Reihe, die vor allem kammermusikalische Abende an historischen Stätten, im intimen Rahmen, umfaßte: einen Klavierabend im Kunsthistorischen Museum, auf alten Instrumenten musiziert, ein Kammerkonzert im Schönbrunner Schloßtheater, ein Quartettabend im Palais Auersperg. In der Todesnacht Mozarts, am 5. Dezember um 0.30 Uhr, wurde auf dem St.-Marxer Friedhof am angenommenen Grab Mozarts ein Kranz niedergelegt, der Bürgermeister sprach Gedenkworte, die Chorvereinigung „Jung-

Wien“ sang die Motette „Ave verum corpus“. Die „Zauberflöten“-Aufführung in der Staatsoper, die dieser Kundgebung vorangegangen war, hatte leider keinen festlichen Charakter. Mit ihr konnte bestenfalls der Not und des Elends gedacht werden, in dem Wolfgang Amadé sein Leben beschloß.

Herbert Schneiber

Prager Streiflichter

In- und ausländische Künstler warben in der ersten Saisonhälfte in verstärktem Maße um die Gunst des Prager Publikums, das sich immer mehr als konzertfreudig erweist. Die heimischen Instrumentalisten, Konzertsänger und Kammermusikensembles begannen ihre Tätigkeit schon zum zweiten Male mit einem zehn Konzerte umfassenden, jeweils eine Woche dauernden „Defilé“, das sich durch seine eigenartige Programmbildung auszeichnet. So treten etwa an einem Abend vier führende Prager Geiger, an einem anderen wieder vier Kammermusikensembles auf.

Die Tschechische Philharmonie konzertierte vornehmlich unter Leitung ihrer beiden Dirigenten K. *Ančerl* und K. *Šejna* und brachte ihn ihrem Herbstprogramm als Premiere die II. Sinfonie von Pavel *Bořkovec* stark in der Erfindung und überzeugend im Aufbau, und das Violinkonzert von Jan *Kapr*, ferner Sinfonien von Dvořák, Beethoven, *Fibich*, Mahler und *Suk* sowie Janáček's Slawische Messe und *Debussys* La mer (diese Werke unter Leitung des Franzosen Charles *Bruck*). Ein weiterer Gastdirigent war der Aserbajdschane *Nijazi*, der neben Tschaikowsky ein Werk seines Landsmanns Kara *Karajev* leitete. Solistin war die äußerst begabte sowjetische Geigerin *Nelli Shkolnikova*.

Von den ausländischen Künstlern gewannen das meiste Interesse das Bostoner Symphonieorchester unter Charles *Munch* und der russische Meisterpianist Swjatoslaw *Richter*, der mit ungewöhnlichen Programmen aufwartete. So spielte er an einem Abend Prokofieffs sechste und neunte Sonate und acht Präludien und Fugen von Schostakowitsch. Nicht weniger erfolgreich war er mit Schumanns C-Dur-Fantasie, den Symphonischen Etüden und der Humoreske op. 20. Mit der Tschechischen Philharmonie ließ er sich in Beethovens III. Klavierkonzert hören. Neben diesem Künstler hatten es die Pianisten Julius *Katchen*, Pierre *Sancan* und Dimitri *Baschkirow* einigermaßen schwer, sich zu behaupten, doch erspielten auch sie sich bedeutende Erfolge.

In den beiden Prager Opernhäusern gab es bisher drei Neuinszenierungen tschechischer Opern. Zuerst kam, nach langen Jahren wieder, Dvořák's „König und Köhler“ an die Reihe, wiederum ohne nachhaltigen Erfolg. Dann wurde *Fibichs* bestes Opernwerk „Scharka“ in einer glanzvollen Einstudierung durch Zdeněk *Chalabala* zur Aufführung gebracht. Zuletzt leitete der Chef des Hauses J. *Vogel* die Neueinstudierung der Oper „Gevatter Tod“ von Rudolf *Karel* (1880–1945). Eine Neuaufnahme der „Zauberflöte“ leitete im Januar die zweite Saisonhälfte ein. Im Stadttheater Pilsen wurde die neue Oper „Flammen“ (ein Stoff aus dem Zweiten Weltkrieg) von Jan *Hanuš* erfolgreich uraufgeführt.

Pavel Eckstein

»Kranichstein« am Canale Grande

Versuchsfeld der Neuen Musik in Venedig

Wenn die große Biennale von Venedig die Einheit aller Künste in unserer Zeit dokumentieren soll, wenn sie die Bildende Kunst, die Musik, den Film und neuerdings auch das Theater in dem weitgespannten Rahmen ihrer Veranstaltungen zusammenfaßt, so ist es nur recht und billig, den Bericht über die große XIX. Musik-Biennale bereits mit der vorangegangenen Film-Biennale am Lido beginnen zu lassen. Zum erstenmal galt 1956 auch für den Film das Zulassungsverfahren des Musikwettbewerbs: eine unabhängige Kommission von Fachleuten wählte ohne kommerzielle, nationale oder sonstige Rücksichten allein nach künstlerischem Wert und avantgardistischer Bedeutung aus. Das Ergebnis war die niveauvollste Film-Biennale, die man bislang erlebte, und gerade auch der Musikfreund stand hier nun einigen außergewöhnlichen und wegebahnenden Experimenten gegenüber.

Zum Gedenken für den Ende August verstorbenen japanischen Filmregisseur Kenji Mizoguchi, den die Filmspezialisten als den derzeit besten der Welt bezeichneten, wurde sein letztes Werk „Die Straße der Sünde“ gezeigt. Schon in einem früheren preisgekrönten Film Mizoguchis, dem auf der Biennale 1953 gezeigten „Märchen vom bleichen und geheimnisvollen Mond nach dem Regen“, war die elektronische Musik für traumhafte und spukhafte Szenen mit zwingender Wirkungskraft genützt. In seinem jetzigen Werk, an und für sich einer reichlich banalen Dirnengeschichte nach dem Schema des europäischen „Sitten“-Films, führte er erstmals auch die elektronische Musik in den aktuellen Stoff ein. Wenn Angst und Verzweiflung in den Mädchen aufbrechen, wenn sie von der Einsamkeit gejagt sind und im Gefühl der Abtrennung und Verlorenheit schauern, wird dies mit elektronischen Klangmitteln untermalt. Hier werden neue Wege der Tonfilmmusik beschritten, über die man in Europa nachdenken und die man nachahmen sollte.

Unter den europäischen Filmen war vom musikalischen Gesichtspunkt nur das seltsame Stil-Experiment „Das Ungeheuer von Athen“ des blutjungen griechischen Regisseurs Nikos Koundouros bemerkenswert. Der ganze Film, thematisch eine nicht allzu originelle Verbrecher-Story, ist wie ein Ballett gebaut. Im Milieu der Unterwelt von Piräus werden die frühorphanischen Mysterien des Dionysos Zagreus wiederholt, der Nomos mit dem dorischem Tetrachord mischt sich mit modernsten Boogie-Woogie-Rhythmen, und mag dies stilistisch auch etwas ungeordnet durcheinandergehen, so ist es doch von der ebenso seltsamen wie originellen musikalischen Gestaltung her fesselnd.

Das anschließende Festival der zeitgenössischen Musik war diesmal ein „armes“ Festival: aus finanziellen Gründen mußten die vorgesehenen kostspieligen Opern-Uraufführungen abgesagt werden. Henzes „König Hirsch“ kam stattdessen bei den Berliner Festwochen heraus, Poulencs Bernanos-Veroperung „Die begnadete Angst“ wird in der Mailänder Scala uraufgeführt, und für das dritte Werk, eine Oper von Franco Mannino, hat sich bisher noch überhaupt kein neuer Abnehmer gefunden. Um so mehr konzertierte sich die Aufmerksamkeit auf die schon für

1955 angekündigte Uraufführung des „Canticum Sacrum ad honorem Sancti Marci nominis“, die durch das großzügige und wahrhaft außergewöhnliche Entgegenkommen des Kardinals Roncalli, des Patriarchen von Venedig, im Markusdom stattfand. Mit Sonderflugzeugen waren dazu sogar Musikfreunde aus Amerika nach Venedig gekommen, um am nächsten Morgen schon wieder die Heimreise anzutreten. Eine ausführliche Analyse des Werkes brachte die „NZ für Musik“ bereits im Septemberheft 1956.

Durch die Beschränkung des Festivals auf ein reines Konzertprogramm gewann es, wie noch kaum vorher, den Charakter eines Versuchsfeldes der Neuen Musik. Von 26 Konzertstücken, die es zu hören gab, waren achtzehn Ur- und Erstaufführungen, zwei Wiedernahmen und nur sechs ältere Werke (unter diesen allerdings auch wiederum eines von Arnold Schönberg). Anlässlich des Treffens der Direktoren aller europäischen Musik-Festivals, das hier in diesen Tagen stattfand, wurde ihnen als Anregung für die eigene Programmgestaltung ein Abend mit Uraufführungen junger italienischer Komponisten geboten, von denen der älteste 35 und der jüngste kaum 24 Jahre zählte: Olivio Di Domencio, Niccolò Castiglioni, Carlo Prosperi, Boris Porena und vor allem Massimo Pradella mit einer einfallsreichen und sauber gearbeiteten Orchester-Fantasie. Ein französischer Abend, dem Gedenken an Sergej Kussevitckij gewidmet, brachte Chorwerke a cappella von Daniel Lesur, Jean-Louis Martinet und das „Epithalame für Vokal-Orchester“ von André Jolivet. Das Abschlußkonzert wurde von den Wiener Philharmonikern unter Dimitri Mitropoulos mit Schönbergs „Pelleas und Melisande“ und der „Alpensymphonie“ von Richard Strauss bestritten.

Am interessantesten, zugleich aber auch im leidenschaftlichen Für und Wider diskutiert, blieb das Eröffnungskonzert im Teatro la Fenice, bei dem Fabien Sevitzky das Orchester des Hauses dirigierte. Riccardo Malipiero, Musikkritiker einer Mailänder Zeitung und zugleich Neffe des berühmten Francesco, hatte ein „Kurzes Konzert für Ballerina und Orchester“ komponiert, in blasser Mäßigkeit über eine zwölftönige Reihe geschrieben, das dazu eine Tänzerin als Solo-Instrument zu nützen versucht und hier den etwas schwerfälligen Pas von Shirley Broughton sozusagen optische Läufe, Triller und Kadenzen abverlangt. Während man dabei den Widerspruch eines Teiles des Publikums immerhin verstehen konnte, wurde das nachfolgende „Konzert für Mundharmonika und Orchester“ von Alexander Tscherepnin mit gewiß unverdientem Beifall bedacht. Der amerikanische Solist John Sebastian bediente das kindliche Instrument freilich mit erstaunlicher Virtuosität. Die Partitur Tscherepnins jedoch hatte keinen originalen und dann auch nur unterhaltenden Charakter. Für eine Nachmittags-Musik im Vorstadt-Biergarten wäre dies „Experiment“ angebrachter gewesen.

Um so erfreulicher waren schließlich die drei anderen Werke, die am gleichen Abend erklangen. Der „Sinfonische Satz“ von Flavio Testi erschien etwas zu gefällig. Die Konzertante Suite für Violine und

Orchester von Bohuslav *Martinu*, deren außerordentliche Schwierigkeiten der Solist *Blaise Calame* recht gut meisterte, verarbeitete reizvoll Nachklänge *Dvořáks* oder selbst *Smetanas*. Die bedeutendste Novität gab es mit der europäischen Erstaufführung der „*Symboli Chrestiani*“ von *Nikolas Nabokov*, die Elemente der Vor-Gregorianik, der ambrosianischen Hymnen, der hebräischen Synagogalgänge, der alten griechischen und slawischen Musik und selbst der frühesten lutherischen Choräle mit zwölftönigen Klangmitteln vereint. Es ist kein bloßer Eklektizismus, den *Nabokov* hier entwickelt, sondern ein schier notgedrungenes Besinnen auf die Quellen, auf das Ursprünglichste, um aus den Sinnbildern von Anker, Taube und Phönix und aus den musikalischen Formen von drei Introiti, drei Hymnen, einem Epitaph (als Orchestersolo) und einem abschließenden Ritornell das Reich eines anderen mystischen „*Canticum Sacrum*“ zu beschwören. *Scipio Colombos* Bariton hat den ausgedehnten und ebenso meisterlich gearbeiteten wie schwierigen Soloteil fast makellos geschafft. Neben *Strawinskys* Musik für den Heiligen Markus und neben den (man sollte sie nicht übersehen!) ungewöhnlichen musikalischen Ansätzen einiger Filme war *Nabokovs* Partitur das wesentlichste musikalische Ereignis des venezianischen Herbstes.

Ulrich Seelmann-Eggebert

Ein abendfüllendes Ballett

Brittens »Prinz der Pagoden« in London

Benjamin Britten hat es unternommen, ein abendfüllendes Ballett zu schreiben, ein für unsere Zeit außergewöhnliches Unterfangen, und man kann sagen, daß es ihm in vieler Hinsicht über alle Erwartungen hinaus geglückt ist. Die besonderen Ballettverhältnisse in England kamen ihm dabei weitgehend entgegen. Das *Sadler's Wells Ballet*, das sich im letzten Vierteljahrhundert zu einer der ersten Companien der Welt entwickelt hat, ist ursprünglich nach dem Vorbild von *Diaghilews Ballets Russes* gegründet worden, das heißt als eine Truppe für das kurze, meist einaktige Ballett. Es hat sich aber im Laufe der Jahre in zunehmendem Maße große Ballettwerke erarbeitet und sie in seinem Repertoire verankert. Derartige abendfüllende Werke, wie „*Coppelia*“, „*Sylvia*“, „*Schwanensee*“ und „*Dornröschen*“, erfreuen sich bei den Engländern (und auch bei den Amerikanern, wie die Amerika-Tourneen des *Sadler's Wells Ballet* beweisen) großer Beliebtheit. Der Wunsch in England nun nach einem großen nationalen englischen Ballettwerk konzentrierte sich verständlicherweise auf *Benjamin Britten*, der für die Engländer der Repräsentant des modernen englischen Musiktheaters schlechweg ist.

Britten tat sich zu diesem Zweck mit *John Cranko* zusammen, einem aus Südafrika stammenden, heute dreißigjährigen Choreographen von *Sadler's Wells*, der bereits einen ausgezeichneten internationalen Ruf genießt. *Cranko*, ein Mann mit Phantasie und theatralem Fingerspitzengefühl, hat das Libretto vom „*Prinzen der Pagoden*“ ersonnen. In diesem Märchen hat der Held, in einen grünen Salamander verwandelt, die Liebe der Prinzessin *Belle Rose* gewonnen, die von ihrem Vater, dem Herrscher des Mittleren König-

reiches, und ihrer Schwester, der Kronprinzessin *Belle Epine*, tyrannisiert wird und deren einzige Mitgift Schönheit und Güte sind. Er entführt *Belle Rose* in die Lüfte, reist mit ihr durch Feuer und Wasser und nimmt sie mit sich in sein exotisches Märchenreich, in dem es tanzende Pagoden und viele andere seltsame Dinge gibt. Am Schluß stiftet er Versöhnung zwischen *Belle Rose* und ihrem Vater, während die böse Schwester ins Verließ geworfen wird. Der Stoff erweist sich als spannungsgeladen, kontrastreich, dabei leicht verständlich und bietet Anlaß zu allen möglichen theatraleischen Zaubereien, die von *Cranko* — mit Unterstützung durch den Bühnenbildner *John Piper* und den Kostümier *Desmond Heeley* — mit Vorliebe für originelle, oft bizarre Bewegungsformen in Szene gesetzt wurde.

Ein Märchenballett in der bewährten *Tschaikowsky-Prokofieff*-Tradition, die es in gerader Linie weiterführt. Besonders das erst nach längerer Unterbrechung komponierte breite *Divertissement-Finale* des Schlußaktes läßt die direkte *Tschaikowsky*-Nähe deutlich spüren. Wenn auch *Brittens* dreistündiges Ballett nicht in jeder einzelnen Nummer gleich inspiriert erscheint, so enthält es doch genügend melodische Einfälle, die die Aufmerksamkeit fesseln, sie charakterisieren genau die handelnden Personen und skizzieren mit großer Treffsicherheit die jeweilige Atmosphäre. Das Werk ist formal sicher konzipiert und blendend instrumentiert; hört man die einzelnen Motive ein zweites Mal, so erkennt man sie augenblicklich wieder — ein sehr glücklicher Umstand für den Tänzer. Vielleicht könnte die Choreographie der Uraufführung in Einzelheiten noch übertroffen werden, es dürfte jedoch schwierig sein, mit so guten Tänzern, wie *Svetlana Beriosova* als *Belle Rose*, *Julia Farron* als *Belle Epine* und schließlich auch *David Blair* als *Prinz der Pagoden* andernorts aufzuwarten.

Horst Koegler

Von den Bühnen

Wolfgang Fortners Oper „*Bluthochzeit*“ nach *Federico Garcia Lorcas* gleichnamiger lyrischer Tragödie gelangt am 25. Mai im Rahmen der Eröffnung des Kölner Großen Hauses zur Uraufführung.

Die Uraufführung von *Giselher Klebes* vieraktiger Oper „*Die Räuber*“, die in der Deutschen Oper am Rhein stattfindet, ist auf Mai verschoben worden und soll im Rahmen der Woche „*Musiktheater des 20. Jahrhunderts*“ erfolgen.

Das Stadttheater Zürich plant, *Werner Egks* „*Abraxas*“ noch in dieser Saison auf den Spielplan zu bringen. Das *Sadler's Wells Ballet* ist in „*Royal Ballet*“ umbenannt worden. Königin *Elisabeth* übernimmt die Schirmherrschaft über das Unternehmen, zu dem auch das bisherige „*Sadler's Wells Theater Ballet*“ und eine Ballettschule gehören. Prinzessin *Margaret* ist die Präsidentin der neuen Gruppe.

Die *Metropolitan-Oper* New York spielt in dieser Saison zum erstenmal seit zwölf Jahren wieder *Wagners* „*Ring*“ vollständig und in deutscher Sprache. *Herbert Graf* führt Regie, *Rudolf Kempe* dirigiert. *Martha Mödl* singt die *Brünhilde*, *Marianne Schede* die *Sieglinde*, *Otto Edelmann* den *Wotan* und *Kurt Böhme* mehrere Baßpartien.

Jean Martinons Oper „*Hécube*“ (Libretto von *Serge Moreux*) kam am *Théâtre Municipal* in Straßburg zur Uraufführung.



GIAN FRANCESCO MALIPIERO

wird am 18. März 75 Jahre alt.

Mit Malipiero und den fast gleichaltrigen Pizzetti und Casella ist die italienische Musik in eine neue Phase eingetreten. Die drei Komponisten haben vor der Geschichte das Verdienst, der Instrumentalmusik Italiens wieder eine bedeutende Stellung innerhalb der europäischen Musik zurückerobert zu haben. Heute ist die Ansicht, die Giuseppe Verdi vertreten hat, die italienische Leistung in der Musik liege im Vokalen, nicht mehr gültig.

Malipiero entstammt einer alten venezianischen Familie. Als Komponist knüpft er an die italienische Musik des 16. und 17. Jahrhunderts an; damit distanziert er sich von dem 19. Jahrhundert, seinem Subjektivismus und seinem musikalischen Stil. Er verzichtet auf das Prinzip der thematischen Arbeit, meidet die Chromatik und schreibt diatonisch. Als Italiener ist ihm eine ausgeprägte melodische Linie eigen, ganz Romane ist er auch in der Bildkraft seiner Musik. Seine zahlreichen Instrumentalwerke, darunter sieben Sinfonien, tragen Überschriften, sie lenken die Phantasie in eine bestimmte Richtung, ohne damit den Charakter ausgesprochener Programm-Musik anzunehmen. In seinen Opern, von denen mehrere auch über deutsche Bühnen gegangen sind, schwebt Malipiero als künstlerisches Ziel vor, dem Leben eine höhere Wirklichkeit zu verleihen. Damit stellt sich Malipiero gegen den Verismus, der in seiner Jugend von Italien seinen Ausgang genommen hatte. Malipieros Verbundenheit mit der Musikgeschichte Italiens zeigt sich auch in wissenschaftlichen Interessen. Er ist der Herausgeber der ersten Gesamtausgabe der Werke Monteverdis.

Musik in Buenos Aires

Der Bericht erinnert daran, in welch hohem Ansehen zwei deutsche Musiker in Argentinien standen, deren Tod wir zu beklagen haben: Günther Ramin und Fritz Lehmann.

Drei besondere Ereignisse drückten der Saison ihren Stempel auf: die Rückkehr des argentinischen Komponisten und Dirigenten Juan José Castro, der viele Jahre im freiwilligen Exil zugebracht und inzwischen Weltberühmtheit erlangt hat und sein Wiedererscheinen an der Spitze des nationalen Symphonie-Orchesters im Colón, das zu einer ungeahnten Demonstration wurde; das Gastspiel des „American National Theatre und Academy“, einer Neger-Operntruppe, die mit George Gershwins „Porgy and Bess“ auch hier das Publikum tief erschütterte, und der Leipziger Thomanerchor unter Günther Ramin (†), der mehrere A-cappella-Abende im Colón, bei Iriberry und in der „Wagneriana“ gab (Kantaten, Teile der H-moll-Messe, Johannes-Passion).

In den „Amigos“ stand auch der chilenische Dirigent Victor Tewah am Pult, unter dessen Leitung Eugene Istomine das Mozart-Klavierkonzert K. V. 271 spielte und der französische Bariton Gerard Souza die Don-Quixote-Lieder von Ravel sang. Der wieder freudig begrüßte Felix Prohaska begleitete im Mozart-Violin-Konzert K. V. 219 den jungen Franzosen Christian Ferras und bot Beethovens Bühnenmusik zu „Egmont“. Besonders angenehm bleibt uns die Haydn-Symphonie „Die Jagd“ im Gedächtnis. Der argentinische Pianist Jorge Fontenla bewährte sich im Johann Christian Bachs Klavierkonzert; der versierte Theodor Fuchs dirigierte u. a. eine prachtvolle Schumannsche „Erste“. Ebenfalls großer Beliebtheit erfreute sich Fritz Lehmann (†), er brachte die argentinische Erstaufführung der Haydn'schen Cäcilienmesse und begleitete Wilhelm Backhaus im Beethoven-Klavierkonzert Nr. 4. Lehmann leitete auch Mahlers vier letzte Gesänge, die

von Victoria de los Angeles gefühlvoll interpretiert wurden. Die gefeierte Sopranistin hatte, wie immer, im Colón in eigenen Konzerten und in der „Wagneriana“ rauschenden Beifall. Das Abschlußkonzert der „Amigos“, die wieder unter vielen Opfern Großes geleistet haben, lag in Händen des wie immer ausgezeichneten Robert Kinsky, dessen Interpretation des Cimarosaschen „Maestro Di Capella“ (Bassist Carlos Feller vom Colón) ein Dakapo erzwang.

Die „Asociación Wagneriana“ legte wieder viel Ehre mit ihrem eigenen Quartett ein (Isaac Weinstein, Alberto Varady, Francisco Molo und José Puglisi). Wir begegneten auch der sympathischen hiesigen Pianistin Ofelia Carman und ihrer jungen italienischen Kollegin Maria Tipo wieder. Weniger Kontakt mit dem „Wagneriana“-Publikum konnte dagegen der in Havanna geborene Pianist Jorge Bolet gewinnen. Der sehr gereifte einheimische Cellist Adolfo Odnoposoff war hier (und unter Kinsky im Colón) wieder zu hören. Neu für uns war das hervorragende Münchner Kammerorchester unter Christoph Stepp. Das wie immer gute Symphonie-Orchester der Gesellschaft hörten wir unter Carlos F. Cillario mit der für uns neuen Pianistin Ania Dorfmann (Beethoven Nr. 1 und 3). Das so lange nicht aufgeführte Brahms-Requiem wurde von dem äußerst herzlich aufgenommenen Herbert Albert tieferschürfend ausgedeutet, der auch mehrere Konzerte des Nationalen Symphonie-Orchesters erfolgreich leitete. Schließlich begrüßten wir wieder den französischen Dirigenten Manuel Rosenthal, der die „Persephone“ von Strawinsky eindringlich vorführte. Der nordamerikanische Komponist und Kritiker Virgil Thompson leitete sein Flötenkonzert (glänzender Solist Alfredo Inalelli) und hinterließ einen durchaus uneinheitlichen Eindruck. Alles in allem: wieder eine der „Wagneriana“ würdige Saison.

„Conciertos Iriberri“ führte eine Reihe von Veranstaltungen durch, bei denen uns die Tänzerin Dore Hoyer, der brasilianische Pianist Jaques Klein und der amerikanische Violinist Ruggiero Ricci begegneten.

Zwei neue Konzertvereinigungen: die „Juventus Philharmonica“ und der „Círculo Musical de Buenos Aires“. Dieser Kreis verpflichtete außer Gerard Souza nur hier ansässige Künstler und faßte seine Programme in „Festivales“ zusammen, die einem Komponisten oder der Musik eines Landes gewidmet waren. So hörten wir die Altistin Ruzena Horakowa mit Liedern ihrer tschechischen Heimatkomponisten. Das „Mozarteum Argentino“ führte wieder einen ausschließlich Mozart gewidmeten Konzert- und Vortragszyklus durch.

Die „Asociación de Conciertos de Cámara“ geht unbeirrt ihren Weg. U. a. hörten wir Strawinskys „Noces“ unter Washington Castro, einen Hindemith-Abend und Schuberts „Winterreise“, gesungen von Angel Mattiello und kongenial begleitet von Linda Rautenstrauch. Die Gesellschaft pflegt speziell die zeitgenössische Musik; es kamen Kompositionen von Krenek, Stravinsky (Messe), Messiaen (Chant d'Amour et de Mort, von Dora Berdichewsky beispielhaft vorgetragen), Fortner, Honegger, Jean Luis Martinet und neben anderen Argentinern Juan José Castro zu Gehör. Schön war es, auch wieder einmal den „Liedern eines fahrenden Gesellen“ zu begegnen. Die „Agrupación Nueva Música“ verfolgt weiterhin ihr Ziel, die Zwölftonmusik weiteren Kreisen zugänglich zu machen. An dieser Aufgabe hat der Komponist Juan Carlos Paz einen besonderen Anteil.

Der Staats-Rundfunk führte mit seinem eigenen Symphonie-Orchester wieder wöchentliche Gratiskonzerte durch, die von den ausländischen Dirigenten Alexander Hilsberg, Ernest Bour, Georg Ludwig Jochum, dem freudig wieder begrüßten Willem Van Otterloo (eine mit stürmischen Ovationen quittierte Mahlersche „Erste“!) und Nikolai Malko geleitet wurden. Außer Theodor Fuchs standen von hiesigen Dirigenten auch Alexander Szenkar, Carlos F. Cillario und Bruno Bandini am Pult. In der medizinischen Fakultät wurden, ebenfalls vom Rundfunk organisiert, erstmalig Konzerte mit argentinischen Solisten veranstaltet, wo wir u. a. den Pianisten Jorge Fontenla und Pia Sebastiani begegneten.

Im „Collegium Musicum“ sind die „Rectores Spiritus“ wie bisher Dr. Ernesto Epstein, Guillermo Grätzer und Dr. Erwin Leuchter (dieser ist auch als Chordirigent tätig). Round-table-Konferenzen, Chorsingen, Kontrapunktklassen, Vorträge und Konzerte wechseln mit der entzückenden Tätigkeit des Kinder-Kollegiums ab. Als sehr vielseitige Veranstalterin trat wieder die staatliche Kultur-Generaldirektion auf. Außer den Zyklen „Kleine Abende zeitgenössischer Musik“, „Argentinische Kammermusik“ und „Klassische Kammermusik“, die von den hiesigen Solisten bestritten wurden, absolvierte das ihr unterstehende Nationale Symphonie-Orchester je einen Herbst- und Frühlingszyklus bei freiem Eintritt mit den hiesigen Dirigenten Carlos F. Cillario, Mariano Drago, Theodor Fuchs und Juan Emilio Martini. Im Mittelpunkt der Spielzeit stand ein Zwölfer-Abonnement mit Herbert Albert, Paul Klecki, Ruggiero Ricci, Maria Tipo, die großen Erfolg hatten. Der gelungenste Abend war zweifellos der von Theodor Fuchs dirigierte; er leitete die hiesige

Erstaufführung der Brucknerschen „Fünften“ (gewagtes und geglücktes Unternehmen); Mischa Elman spielte meisterhaft das Beethoven-Konzert.

„The Ballet Theatre“ (Conciertos Daniel) hatte wohl am meisten unter den Einschränkungen während der Revolution zu leiden. Nora Kaye, Roselia Hihtower, Antony Tudor und viele andere teilten sich in die Erfolge, die sie in den Balletten Schwanensee, Giselle, Pillar of Fire (nach Schönbergs „Verklärter Nacht“), Fancy Free, Sylphiden, Nußknacker, Interplay u. a. unter der Direktion von Joseph Levine und dem Regisseur Dimitri Romanoff verbuchen konnten. Das „Teatro Colón“ brachte mit seinem „Corps de Ballet“ die Uraufführung von „Usher“ nach Edgar Allan Poe mit der Musik von Roberto García Morillo. Außer „Choreartium“ (4. Symphonie von Brahms) enthielt der Theaterzettel noch Strawinskys „Kinderspiele“. Die drei Ballette standen unter der Leitung von Leonide Massine und der Stabführung von Roberto Kinsky.

Im Colón fanden viele Solistenkonzerte statt; die Programme nennen u. a. die Pianisten Aldo Ciccolini, Karl Ulrich Schnabel, Abbey Simon, Jesús María Sanromá, den Harfenisten Nicanor Zabaleta, die farbige Sängerin Anne Brown und die Geiger Mischa Elman und Zwi Zeitlin. Außerdem konzertierte das städtische Symphonie-Orchester unter Prohaska, Cillario und Kinsky mit hiesigen Solisten sowie Everett Lee mit der farbigen Pianistin Philippa Duke Schuyler. Theodor Fuchs dirigierte ein Kammerorchester mit Eva Heinitz (Viola da Gamba), die wir im „Collegium Musicum“ in einem eigenen Konzert wiedertrafen. Carlos Zecchi dirigierte das städtische und das Colón-Orchester; Fritz Rieger leitete Konzerte, „Tristan“ und „Parsifal“ (Solisten u. a. Brigit Nilson, Georgine von Milincovic, Günther Treptow, Dezsoe Ernster und Angel Mattiello, dessen Kurwenal und Amfortas Spitzenleistungen waren). Otto Erhardt war der Regisseur. Der hier geborene, in Europa und USA sehr bekannte Dirigent Hector Panizza leitete zur Feier seines 80. Geburtstages seine eigene Oper „Aurora“, eine patriotische Komposition, deren Handlung in dem argentinischen Befreiungskrieg spielt und deren „Canto a la Bandera“ (Lied an die Fahne) immer begeisterte Kundgebungen auslöst. Dem Jubilar war außerdem die Stabführung von Montemezzis „Liebe der Drei Könige“ anvertraut. Der stürmisch wieder willkommen geheißene Bassist Nicola Rossi Lemeni, wirkte mit; er bot ferner einen großartigen Basilio („Barbier“ unter Juan Emilio Martini) und einen ebensolchen „Boris Godunoff“ (Leitung Fabien Sevitzky). Kinsky erntete berechnete Lorbeeren in Martinus „Komödie auf der Brücke“, während Martini mit der Direktion von „Macht des Schicksals“ und „Musikmeister“ (Pergolesi) viel Anklang fand.

Den Höhepunkt dieser „Temporada Lírica“ bildete zweifellos die Uraufführung von „La Figlia Di Iorio“ (Pizzetti), mit der großartigen hochdramatischen argentinischen Sopranistin Sofia Bandín in der Titelrolle. Ihr zur Seite standen neben einheimischen Sängern die eigens aus Italien bemühten Angelo Laforese, Gian-Giácomo Guelfi und Elena Nicolai. Carlos F. Cillario, der mit dem Komponisten die Partitur sorgfältig studiert hatte, dirigierte hervorragend. Mit dieser Saison hat das „Colón“ einen großen Schritt vorwärts getan.

Curt B. M. Weißstein

Musikfeste und musikpädagogische Veranstaltungen 1957

Wie alljährlich, machen wir unsere Leser wieder auf die wesentlichen musikalischen Sonderveranstaltungen dieses Jahres aufmerksam. Soweit die Termine bereits vorliegen, werden sie hier veröffentlicht. Weitere Veranstaltungen werden in den nächsten Heften bekanntgegeben.

Bad Honnef, Burg Steineck, Lehrgang des Deutschen Musikalienwirtschafts-Verbandes und des Deutschen Musikverleger-Verbandes (3.—23. März)

Caracas (Venezuela), II. Lateinamerikanisches Musikfest (19. März—10. April)

Leipzig, 14. Internationales Bruckner-Fest (20.—28. März)

Weiden (Obpf.), Weidener Musiktage (20.—22. März)

Elbach (Obb.), Elbacher Ostermusikwoche (22.—28. April)

San Juan (Puerto Rico), Internationales Musikfest (22. April—8. Mai)

Oberammergau, Oberammergauer Lehrgänge für Pri-
vatmusikerzieher (23.—27. April)

Wiesbaden, Internationale Maifestspiele (2.—30. Mai)

Florenz, XX. Maggio Musicale (4. Mai—30. Juni)

Schwetzingen, Schwetzingener Festspiele (9. Mai—2. Juni)

Augsburg, Festliches Chortreffen des Landesverbandes Bayern im Verband deutscher Oratorien- und Kammerchöre (10.—12. Mai)

Heilbronn, Heilbronner Kirchenmusiktage (19.—26. Mai)

Bordeaux, VIII. Musikfestspiele (20. Mai—2. Juni)

Mexiko, Panamerikanischer Dirigentenkursus des Staatl. Institutes der schönen Künste (20. Mai bis 25. Juni)

Zürich, XXXI. Weltmusikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (31. Mai—6. Juni) und Zürcher Junifestwochen

Prag, 3. Internationaler Musikwettbewerb des Prager Frühlings (Mai)

Köln, Internationale Tanzfestspiele (Frühsommer)

Wien, Wiener Festwochen und VIII. Internationales Musikfest der Wiener Konzerthausgesellschaft (1.—23. Juni)

Wien, XII. Weltkongreß der Jeunesses musicales (6.—12. Juni)

Helsinki, Sibelius-Festspiele (9.—17. Juni)

Hamburg, 2. Bundesschulmusikwoche (10.—16. Juni)

Lindau/Bodensee, Arbeitstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung (10.—16. Juni)

Straßburg, XIX. Internationale Festspiele (14.—25. Juni)

Holland (Amsterdam — Den Haag/Scheveningen), Holland-Festival (15. Juni—15. Juli)

Paris, Internationaler Musikwettbewerb (17. Juni bis 1. Juli)

Hilversum, Dirigentenkursus der Niederländischen Radio-Union (17. Juni—20. Juli)

Granada, VI. Internationales Fest für Musik und Tanz (24. Juni—4. Juli)

Eisenach, Gesamtdeutsches Bach-Fest (28. Juni—2. Juli)

München, Tagung Junger Komponisten (Juni)

Paris, Internationaler Cellisten-Wettbewerb (Pablo Casals) (Juni)

Köln, Deutscher Musikhochschul-Wettbewerb (Juni/Juli)

Paris, III. Internationaler Kongreß für katholische Kirchenmusik (1.—8. Juli)

Aix-en-Provence, 10. Internationales Musikfest (9.—31. Juli)

Darmstadt (Kranichstein), 12. Internationale Ferienkurse für Neue Musik (16.—28. Juli)

Bad Mergentheim (Schloß Weikersheim), Internationale Sommerkurse für Kammermusik und Orchester der Musikalischen Jugend — Jeunesses musicales (22. Juli—19. September)

Bayreuth, Richard-Wagner-Festspiele (23. Juli bis 25. August)

Bayreuth, 2. Sonderlehrgang des Arbeitskreises für Schulmusik und allgemeine Musikpädagogik (28. Juli bis 7. August)

Salzburg, Salzburger Festspiele (27. Juli—31. August)

Santander (Spanien), VI. Internationale Festspiele (27. Juli—31. August)

Münster (Westf.), Festliche Tage Deutscher Jugend (31. Juli—4. August)

Krefeld, Deutscher Tanzkongreß und Internationale Sommerakademie des Tanzes (Ende Juli)

Luzern, Internationales Musikfest (17. August bis 7. September)

München, Opern-Festspiele (11. August—10. September)

Bilthoven (Holland), Internationale Musikwoche der Stiftung Gaudeamus (31. August—7. September)

Besançon, 10. Internationale Musikfestspiele (5.—15. September)

Venedig, 20. Internationale Festspiele zeitgenössischer Musik (Musik-Biennale) (11.—24. September)

Perugia, XII. Sagra Musicale Umbra (20. September bis 2. Oktober)

Genf, 13. Internationaler Musikwettbewerb (21. September—5. Oktober)

Berlin, Internationale Festwochen (22. September bis 8. Oktober)

Edinburgh, Festspiele (September)

Lüttich, Internationaler Wettbewerb für Geigenbau (2. Septemberhälfte)

Donaueschingen, Musiktage für zeitgenössische Tonkunst (19.—20. Oktober)

Detmold, 4. Tonmeister-Tagung der Nordwestdeutschen Musikakademie (22.—25. Oktober)

Braunschweig, Festliche Tage neuer Kammermusik (November)

Poznan (Polen), 3. Internationaler Wieniawski-Violin-Wettbewerb (1.—15. Dezember)

Preßburg (Bratislava), Internationaler Orgelwettbewerb des Verbandes slowakischer Komponisten (Dezember)

MUSIK IM RUNDfunk

Das Schumann-Jahr

Das Mozart-Jubiläumsjahr hat zwei Gedenktage überschattet: den Michael Haydns und den Robert Schumanns. Desto höher muß man es dem Süddeutschen Rundfunk anrechnen, daß er die zahlreichen Sendungen zum 100. Todestag des Zwickauer Meisters in einem sehr ansprechend gehaltenen Sonder-Programmeft zusammengefaßt hat. Die Programme umfassen in sechs Abteilungen das symphonische und kammermusikalische Werk, das Liedschaffen und die Klaviermusik, zwei Sendungen mit Chormusik und eine Reihe gemischter Wort-Musik-Sendungen. Besonders seien „Manfred“ unter Carl Schuricht und eine wohlausgefeilte Sendung der Oper „Genoveva“ unter Hans Müller-Kray erwähnt. Gern hörte man auch die doppelchörigen Gesänge op. 141 und die Romanzen für gemischten Chor einmal wieder (Leitung Hermann Josef Dahmen). Das Oratorium „Das Paradies und die Peri“ erklang als öffentliche Veranstaltung unter der Leitung Hans Müller-Krays. Die Neufassung des Textes besorgte Karl Schwieger. Im Ausland war es Frankreich, das seiner engen geistigen Beziehung zu Schumann in zahlreichen Konzerten Ausdruck verlieh. Wir nennen als besonders schönes Beispiel der Pariser Schumann-Feiern eine vortreffliche Aufführung der „Faust“-Szenen unter Pedro de Freitas-Branco.

Opern für Bühne und Funk

Auf dem Gebiet der Oper lernte man eine Reihe zeitgenössischer Werke kennen. Hier seien genannt: das 1938 uraufgeführte komische Intermezzo „Die Höhle von Salamanca“ von dem durch seine Filmmusiken bekannt gewordenen Felice Lattuada, das schon vom Text des Cervantes her interessiert (Italien I), Giuseppe Pietris symphonisch angelegtes, über eine wirkungsvolle Chortechnik verfügendes Musikdrama „Maristella“ (Italien II) und Henri Hirschmanns etwas äußerlich effektvolle „Danseuse de Tanagra“ (Frankreich I). Das französische Nationalprogramm wagte auch eine leicht gekürzte und mit verbindenden Zwischentexten versehene Aufführung von Hans Werner Henzes „König Hirsch“. Dankenswert war auch die Übernahme der Schicksalsballade „Venus“ von Othmar Schoeck durch den Schweizer Sender Beromünster, eine Oper von verfeinerter, spätromantischer Ausdruckskultur.

Im Dritten Programm des flämischen Senders Brüssel II lernte man in Übernahme aus Italien das Preiswerk des diesjährigen Prix Italia in der Abteilung Funkoper, Valentino Bucis „Il Gioco del Barone“ kennen. Hier dominiert ein neuzeitlicher, balladesker Erzählton, zu dem die weitgeschwungene Pathetik der Solostimmen und die an Orff gemahnenden Einwurfe der Chöre lebhaft kontrastieren. Scharf charakterisierende, komische Episoden schaffen ein Gesamtbild von sprühender Lebendigkeit, das den Bedingungen des Funks sehr glücklich entspricht.

Das französische Nationalprogramm stellte drei neuzeitliche Ausprägungen der „Opéra comique“ nebeneinander: Jean Riviers tänzerisch lockere „Vénétienne“, Maurice Thiriets musikalisch derbere „Véridique Histoire du Docteur“ und Paul le Flem von der bretonischen Folklore bestimmte „Rossignol de Saint-Malo“. Beim italienischen Dritten Programm gab es eine konzertant gehaltene Oper des italienischen Komponisten Sandro Fuga, die sich nach ihrem Helden „Otto Schnaffs“ betitelt.

Für Freunde alter Musik

Für den Freund der alten Musik gab es einige bemerkenswerte Ereignisse, darunter das letzte von sechs Programmen, die der Kammer- und Orchestermusik Henry Purcells gewidmet waren. Als eine recht originelle Sendung ist ein Programm des WDR unter dem Titel „Der vollkommene Kapellmeister“ zu nennen. Umrahmt von Ausschnitten aus dem Werk gleichen Namens von Johann Matthesons (1739) hörte man hier, vorgetragen von der Cappella Colonienis, Werke von Agostino Steffani, Bach, Telemann u. a. Der (wallonische) Sender Brüssel I vermittelte in mehreren Sendungen Ausschnitte aus den Frescobaldi-Feiern in Brescia. Domenico Scarlatti's großartiges „Stabat mater“ übernahm der Schwestersender Brüssel II vom Sender Monte Ceneri (Leitung: Edwin Loehrer und in der Bearbeitung Luciano Sgrizzis für Streicher und Orgel).

Hans Georg Bonte

FERNSEHEN

Opern von Ravel und Mozart

Über zwei gut ausgefeilte Opernsendungen ist zu berichten, deren kameragerechte Inszenierung man mit besonderer Spannung erwartete.

„Die spanische Stunde“ — ein Einakter, den Francis Nohain und Maurice Ravel 1910 in Abkehr vom nachwagnerschen, hochromantischen Opernstil als musikalische Parlando-Komödie ausgeführt haben. Die Situationchen einer verführerisch hübschen Uhrmachersgattin mit ihren drei Liebhabern sind in einem charmanten französischen Prosatext dargetan, der auch in deutscher Übertragung kaum etwas einbüßt.

Für den Kapellmeister (Gerhard Maasz), das NDR-Sinfonieorchester und den Tonmeister (Carl Schlüter) bestand die schwierige Aufgabe darin, die vielfarbige Instrumentation so locker zu bringen, daß sich die Charakteristik der Singpartien von ihr plastisch abhob. Das gelang in hervorragendem Maße. Etwas anderes ist es mit dem dramatischen Spieltempo. Dieses muß sich (bei den derzeitigen Gepflogenheiten der Fernseh-Einstudierung) an die Gesamt-Tonaufnahme halten, die vor den eigentlichen Spielproben gemacht wird. Der Regisseur und seine Darsteller können sich später noch so lebhaft in die Interpretation stürzen — jede geringe Tempounebenheit der Gesamt-Tonaufnahme, jedes fehlende Rubato, lassen den Elan der nachsynchronisierenden Darstellung unfrei erscheinen. Das vorher angefertigte Korsett der sängerischen Aussage kann nicht mehr gesprengt — nur allenfalls gestisch kaschiert werden. Dies soll jedoch den Wert dieser Aufführung nicht schmälern. Sicherlich ist in Zukunft dieser Schönheitsfehler mancher Fernsehopernaufführung, etwa durch eine Umstellung der Einstudierungsphasen, zu beheben.

Anneliese Rothenberger (die temperamentvolle, bewegliche Uhrmachersfrau), Adolf Meyer-Bremen (als prächtig humorvoller Bankier), Fritz Göllnitz (der besonnen-pfiffige Uhrmacher), Caspar Bröcheler (der gutmütig-kraftvolle Maultiertreiber) und Jean Cox (ein etwas zu wenig komödiantisch-ironisch belichteter Poet) bildeten das Ensemble, das dem Regisseur Dr. Herbert Junkers zur Verfügung stand. Bühnenbildner Karl Hermann Jokschi hatte dazu einen originellen Laden mit Uhrgehäusen, einer Treppe und schönen Lichtwirkungen entworfen.

Wenn man die ausgezeichnete Münchener Fernsehaufführung der „Hochzeit des Figaro“ damit vergleicht, muß man von der Verschiedenheit der beiden Werke ausgehen. Es ist nicht einerlei, ob die Beteiligten ein oft begangenes Gelände mit traditionell gesicherten Tempi und gebundenen Musikformen oder ob sie in ein jüngeres Werk einsteigen, bei dem an dem fortwährend wechselnden Dialog das ganze Orchester hängt, das von dem raffinierten Instrumentator Ravel hier nicht immer wendig genug behandelt erscheint.

Bei der Eurovisionssendung (für 6 Länder) des „Figaro“, die Kurt Wilhelm leitete, wurde die ganze Auf-führung von der psychologisch gültigen Komposition Mozarts so beschwingt, daß sie als Höhepunkt der Opernsendungen im Jahre 1956 zu bezeichnen ist. Die Ersetzung der Secco-Rezitative durch Sprechdialoge erschien hier künstlerisch vollauf gerechtfertigt, da das Grundanliegen einer sorgsam abzustufenden, dramatisch drängenden Wortinterpretation durch die gute sängerisch-schauspielerische Doppelbesetzung aller Rollen gewährleistet wurde. Zudem war der Wortlaut nach dem dramatischen Vorbild „Der tolle Tag“ von Beaumarchais neu gefaßt und situationsmäßig mehr zugespitzt als bei Da Ponte. Sparsam eingestreute Cembalo-Akkorde erfüllten bei gewissen Gesten oder Auftritten jeweils ihre empfindsam oder schelmisch kommentierende Funktion, die musikalische Kontinuität wachzuerhalten.

Vorbildlich charakterisiert und dargestellt wurde auch bei den Arien und Ensemblenummern. Die Hauptpartien wurden gesungen und gemimt von Walter Berry — Jürgen Goslar (Figaro), Rita Streich — Gertrud Kückelmann (Susanna), Christa Ludwig — Hanna Rucker (Cherubim), Agnes Giebel — Anneliese Uhlig (Gräfin), Hans Braun — Wolfgang Büttner (Graf). Meinhard von Zallinger leitete das Orchester, Josef Kugler hatte den Chor des Bayrischen Rundfunks einstudiert, Walter Dörfler hatte die Szene ersonnen. Die lebendige Kameraführung ließ den Wunsch entstehen, eine ihr räumlich annähernd folgende Sängerkustik zu ermöglichen.

Ernst Koster

DISKUSSION

Musiksoziologie mit Fragezeichen

Den Beitrag „Was ist eigentlich Musiksoziologie?“ in Heft 4 des Jahrganges 1955 der Zeitschrift „Das Musikleben“ hatte ich geschrieben, um einmal in der durch den Raum bedingten sehr gedrängten Form zu umreißen, was dieser oft zitierte, aber wenig studierte Wissenschaftszweig ist und was er nicht ist. Die Frage ist in der Oktober-Nummer 1956 dieser Zeitschrift von Herrn Alphons Silbermann aufgegriffen worden. Er tut mir die Ehre, mich mehrfach zu zitieren, leider falsch. S. 541 sagt er, die Kultursoziologen rückten immer denjenigen Gedankengang in den Brennpunkt, der ihnen als wünschenswerte Heilmittel für ihre Zwecke erscheine. „Daher werden z. B. bei Karl Marx wirtschaftliche und soziale Beweggründe unterstrichen. Es wird der Materialismus bis zu einem solchen Punkt getrieben, daß dann diejenigen, die, wie der Marburger Ordinarius Hans Engel, einer solchen Auffassung Folge leisten, das ästhetische Phänomen der Musik nur deshalb aus dem Zusammenhang von Musik und Gesellschaft ausschließen wollen, weil die Musik die immateriellste der Künste ist.“

Was habe ich geschrieben?

„Beschränken wir uns auf die Grundfragen der Musiksoziologie, d. h. den Zusammenhang von Musik und Gesellschaft. Musik ist die immateriellste der Künste,

und ihr Sinn wird nicht in diesem Zusammenhang zu erforschen sein. Das ästhetische Phänomen steht außerhalb dieses Zusammenhanges, das hat der Vater der materialistischen Geschichtsbetrachtung, Karl Marx, in seinem Briefwechsel mit Engels ausgesprochen. Der Ursprung der Kunst liegt nicht primär im Gesellschaftlichen, sondern im Religiösen, im Magisch-Kultischen. Trotzdem ist das erste der Grundprobleme, der soziale Zweck und Anlaß der Musikübung, schon in den Anfängen vorhanden: Musik ist gehobene Mitteilung: alle feierliche Rede, eindringliche Ansprache, alle Hinwendung an die Götter wird singend gebracht.“

Das ist nun freilich alles andere als der zu einem solchen Punkt getriebene Materialismus. Denn nach der „materialistischen Geschichtsbetrachtung“ hat die Ideologie, Recht, Religion, Kunst und Philosophie kein Eigenleben, sie ist notwendig mit der Wirtschaft verknüpft. „Mit der Veränderung der ökonomischen Grundlage wälzt sich der ganze ungeheure Überbau langsamer oder rascher um.“ Und nirgendwo habe ich, wie Herr Silbermann behauptet, das ästhetische Phänomen nur deshalb aus dem Zusammenhang von Musik und Gesellschaft ausschließen wollen, „weil die Musik die immateriellste der Künste ist“. Das ist völlige Verdrehung.

Weiterhin schreibt Herr Alphons Silbermann: Es „müssen diejenigen Autoren abgesondert werden, die, wie Hans Engel in seinem Aufsatz ‚Was ist eigentlich Musiksoziologie?‘ sich nur mehr oder weniger mit einem soziologischen Post-Mortem zu befassen wünschen und nicht erkannt haben, ‚Soziologie wird zur Gegenwartswissenschaft‘...“ Post mortem, das soll heißen, der Autor abstrahiere von der Gegenwart, betrachte nur die „tote“ Vergangenheit, die Geschichte (oder zieht nur aus ihr seine Erkenntnisse).

Das Gegenteil ist wahr: Jeder Leser kann auf S. 125 der Zeitschrift „Das Musikleben“, 1955, nachlesen, von was da gesprochen wird, vom modernen Konzert und seinem heterogenen Konzertpublikum in der Großstadt, vom Problem der gegenwärtigen Oper, von der Schichtung des gegenwärtigen Musiklebens, von der Musik in den kleinbürgerlichen Vereinen, von der Umwälzung des Hörerpublikums im heutigen Rundfunk usw. Freilich ist für mich Musiksoziologie eine Wissenschaft, die Wissenschaft vom Zusammenhang der Gesellschaft und unserer Kunst, und ihre Aufgabe ist die Erforschung dieses Zusammenhanges. Dazu nimmt sie ihr Material sowohl aus der Geschichte als aus der Gegenwart. Eine systematische Untersuchung der Probleme wird nicht bei der geschichtlichen Darstellung verweilen, obwohl auch geschichtliche Untersuchungen grundsätzliche, wiederkehrende Formen und Wirkungen dieses Zusammenhanges aufweisen. Das gilt für zahlreiche unserer Musikgeschichten, Biographien u. a., deren Verfasser die sozialen Zusammenhänge, Gegebenheiten und Wandlungen sehr wohl beachtet haben; eine Fülle von Material ist ausgebreitet, ohne systematisch zu musiksoziologischen Erkenntnissen verarbeitet zu sein. Der „Wirkekreis“ der Musik, von der der Verf. spricht (auf gut deutsch sollte es „Wirkungskreis“ heißen), ist sehr wohl von vielen unserer musikwissenschaftlichen Forscher in Betracht gezogen worden. Wenn der Verf. meint: „Leider standen uns in der Musiksoziologie bis vor kurzer Zeit nur sehr wenige und kompetente Werke zur Verfügung“, d. h. heute stünden sie uns zur Verfügung, so übertreibt er entschieden: Es gibt bisher kein systematisches, geschweige denn ein kompetentes Werk über Musiksoziologie. Eine erschienene „Musiksoziologie“ z. B. gebraucht den Titel zu Unrecht, da der Verf. nur von einem musiksoziologisch sehr wenig wichtigen Problem, nämlich der (akustischen) Temperatur, handelt, die er skurrilerweise ändern möchte!).

¹⁾ Vgl. meine Besprechung in: Die Musikforschung, V. Jg., 1952, S. 271.

Am häufigsten, meint der Verf., wende man sich der darstellenden Kunst zu und zitiert dazu A. Hauser, dessen Werk 1953 auch deutsch unter dem Titel „Sozialgeschichte der Kunst und Literatur“ erschien, eine der großartigsten und eigenartigsten Leistungen, die sich keineswegs nur mit darstellender Kunst befaßt, wie man weiß, wenn man es gelesen hat, sondern ebenso vielseitig und gründlich mit der Literatur; ja es bringt auch viele gute Bemerkungen über die Musik. „Die wahren Probleme der Musiksoziologie“, meint Herr Silbermann, „liegen dort, wo kulturelle Planung uns vom Heute zum Morgen führt, wo man sich z. B. mit der Frage befaßt, wie es zu ermöglichen ist, das Musikgut zu verbreiten, wie es zu ermöglichen ist, den Musikern einen angebrachten Lebenshalt zu verschaffen, wie es zu ermöglichen ist, die Musik mikrophonisch zum größten Nutzen der Hörer zu verwerten...“ Alles zweifellos sehr schöne kulturelle und soziale wichtige Aufgaben, aber keine „Musiksoziologie“, so wenig wie man unter „Philologie“ die Frage, wie man am besten Lateinunterricht gibt, verstehen kann. Um Kranke zu operieren oder zu heilen, muß man erst Medizin studiert haben, eine alte ausgebaute Wissenschaft, sonst ist man nach dem Gesetz Kurfürscher. Gewiß ist es ein ethisches Ideal, wissenschaftliche Erkenntnisse zum Heil der Menschheit auszunützen (wie es der Positivismus Comtes von der allgemeinen Soziologie erträumte), und in manchen Zweigen der Soziologie mag die Forschung schon der Anwendung ihre Erkenntnisse zu Verfügung stellen. In der Musiksoziologie ist das nicht der Fall, denn es gibt hier kaum eine Forschung! Wieso die Probleme der Planung „nicht länger der Musiktheorie und der Musikgeschichte überlassen werden können, sondern denen Musiksoziologie als dritte Stütze zur Seite zu kommen hat“, ist unverständlich: Weder die Musiktheorie, welche dem Musiker und Komponisten die handwerkliche Methode und Technik gibt, noch die Musikgeschichte hat irgendeine Aufgabe der „Planung“, etwa wie die „Musik zum größten Nutzen der Hörer mikrophonisch auszunützen“ sei! Die Musikgeschichte hat ihre eigenen Ziele. Der Musiksoziologie — der Wissenschaft — kann sie wertvollstes Untersuchungsmaterial zur Verfügung stellen. Mehr nicht.

Merkwürdig berühren Behauptungen des Verf. wie: „Obwohl ideologische und formalistische Ästhetik... seit je heftig im Streite liegen...“, war man sich jedoch immer darüber einig, daß Musik die Darstellung und Erregung von Gefühlen durch die Perzeption des Schönen enthält.“ Der Hauptvertreter der formalistischen Ästhetik Hanslick schreibt in seinem berühmten Aufsatz über Beethovens Prometheus-Ouvertüre: „Einen weiteren Inhalt als den eben angedeuteten [rein musiktechnischen] vermögen wir durchaus nicht in dem Thema zu erkennen, am wenigsten ein Gefühl zu nennen, welches es darstellte oder im Hörer erwecken müßte (!)“

Hinter Herrn Silbermanns Musiksoziologie gehört demnach ein Fragezeichen; was er vorträgt, ist Musikpolitik — ein garstig Wort —, Musikorganisation, im besten Fall sind es vorwissenschaftliche, musiksoziologische Gedanken über Tagesfragen der Rundfunkpraxis, ist aber keine Musiksoziologie. Und das gilt auch von der Mehrzahl der von ihm zitierten Schriften.

Hans Engel

*

Zu dem vorstehenden Aufsatz nimmt Dr. Alphons Silbermann wie folgt Stellung:

Sydney, Australia
2. 12. 56.

Sehr verehrter, lieber Herr Dr. Wörner, ich danke Ihnen, daß Sie mir den Aufsatz des Herrn Prof. Hans Engel „Musiksoziologie mit Fragezeichen“ zur Stellungnahme zugesandt haben. Es ist ein er-

freuliches Zeichen für die Bedeutung der noch jungen Musiksoziologie, daß sie im Wege des wissenschaftlichen Arguments täglich lebenskräftiger wird, und ich würde es daher für verfehlt halten, Ansichten nur um des polemischen Widerspruchs willen zu widersprechen.

Gestatten Sie mir bitte nur zwei faktische Hinweise:

1. Der von mir in meinem Artikel verwertete Ausdruck „Wirkekreis“ ist als gutes Deutsch durch das jedem Soziologen bekannte eminente Werk „Kultur und Gesellung“ des verstorbenen Karl Anton Fischer (Westdeutscher Verlag, Köln, 1951) in die sozialwissenschaftliche Sprache eingegangen, ebenso wie die Begriffe „Wirkezusammenhang“, „Wirkemittel“, „Wirkestärke“, „Wirkeart“ etc.

2. Ich habe in meiner Literaturangabe musiksoziologischer Schriften im ganzen 32 Titel aufgeführt, von denen 21 Schriften reinste Musiksoziologie sind, die sich — obwohl Herr Engel es anzunehmen glaubt — weder mit „Musikpolitik“ noch mit „Musikorganisation“ oder „Tagesfragen der Rundfunkpraxis“ befassen.

Im übrigen wäre es eine unverzeihliche Nachlässigkeit meinerseits gewesen, hätte ich nicht auch Schriften dieser Art zitiert, da sie es sind, die im Rahmen der Musiksoziologie Probleme zur Diskussion stellen, die mit gleicher Akribie im Rahmen der Religions-, Geschichts-, Literatur- oder Rechtssoziologie behandelt werden.

Wie immer, sehr verehrter Herr Dr. Wörner, bin ich
Ihr sehr ergebener
Alphons Silbermann

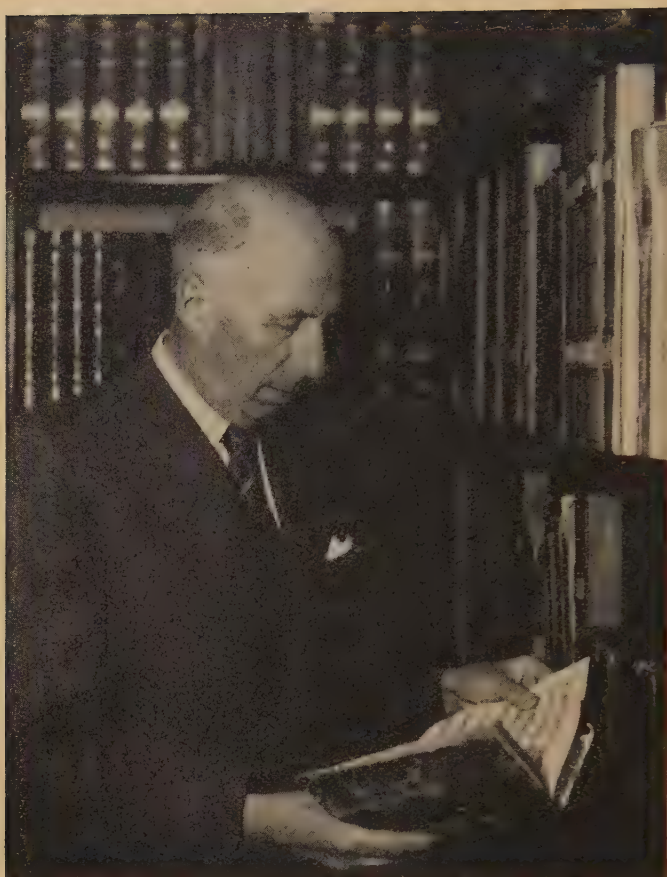
PS.: Falls es Ihnen richtig erscheint, habe ich selbstverständlich nichts dagegen, wenn Sie diesen Brief veröffentlichen wollen.

Bayreuth in Zahlen

Nach den beiden Weltkriegs-Katastrophen ist Wagners Werk in der Gespaltenheit und dem tiefen Unerfülltsein von Millionen Menschen wieder ein mächtiger Magnet geworden. Es wäre leichtfertig, dies zu leugnen, denn es sprechen zu viele Tatsachen dafür.

Es scheint, daß Richard Wagner die Belastungen und Mißverständnisse überstanden hat, denen er und sein Werk in den letzten 25 Jahren ausgesetzt war: dem Übereifer der sog. Wagnerianer, die ihn zu einem Buddha erhoben, und der politischen Zweckpropaganda der Machthaber von 1933, die ihn zum Nationalheros stempeln wollte.

Durch die neue Inszenierungsarbeit Jung-Bayreuths ist Wagners Werk seit 1951 wieder Gegenstand einer weltweiten Diskussion geworden, die seine lebendige Macht in der Gegenwart bezeugt. Freilich hat sich das äußere Bild der Festspiele ebenso verändert wie die soziologische Zusammensetzung der Zuhörerschaft. Allerdings geben Randerscheinungen wie die riesigen Autokolonnen bei der Auffahrt zum Festspielhügel, der „Betrieb“ um anwesende Filmstars und andere mehr oder weniger „prominente“ Gäste (von sensationshungrigen Reportern eifrig registriert) leicht ein falsches Bild von der Bedeutung dieser Veranstaltungen. Diese werden seit 1951 nicht mehr nur von einer Sekte, sondern von einem internationalen Publikum getragen, das sich zu fast 50 % (gegenüber



ANTHONY VAN HOBOKEN

wird am 23. März 70 Jahre.

Die Universität in Kiel zeichnete den Gelehrten durch die Verleihung des Ehrendoktorats aus.

etwa 25 % in früheren Zeiten) aus ausländischen Besuchern zusammensetzt. Unter diesen stehen Frankreich, Belgien, Luxemburg mit zusammen fast 35 % an der Spitze; England und USA folgen mit über 27 %, Italien, Österreich und die Schweiz mit je über 6 %, Süd- und Mittelamerika mit 3,5 %, die Niederlande, Schweden und Spanien mit je über 2 %, Afrika mit 1,5 %, Australien mit über 1 % — so nach einer Bayreuther Fremdenverkehrsstatistik von 1953, die allerdings die Gäste nicht berücksichtigt, die außerhalb Bayreuths Quartier genommen hatten. Seit 1951 sah Bayreuth Gäste aus mehr als 30 Nationen aller fünf Kontinente.

Erfreulicherweise spielen unter diesen die vermögenden, zahlungskräftigen Besucher keine geringe Rolle. Die Schwierigkeiten der Finanzierung eines solchen Unternehmens stellen jedes Festspielunternehmen früher oder später vor weitreichende Probleme. Bayreuth, das heute die ältesten, allein auf dem Werk eines einzigen Komponisten beruhenden Festspiele sein eigen nennt, hat diese Schwierigkeiten dank seiner neu gewonnenen, außergewöhnlichen Anziehungskraft bisher zu bannen vermocht. Die meisten Besucher keine geringe Rolle spielen, bedarf bei der gegenwärtigen Schwierigkeit der Finanzierung eines solchen Unternehmens kaum einer Begründung. Dieses Faktum stellt jedes Festspielunternehmen früher oder später vor soziologische Probleme, die Bayreuth in der gegenwärtigen Situation dank der außergewöhnlichen Anziehungskraft dieser ältesten, auf dem Werk eines Komponisten beruhenden Fest-

spiele bisher zu bannen vermochte. Die meisten Besucher aus beiden Teilen Deutschlands und aus den Nachbarländern setzen sich aus jenen Mittelschichten zusammen, die der Festspielbesuch — auch bei der Möglichkeit, die Karten durch Ratenzahlungen zu erwerben — ein außergewöhnliches Opfer darstellt. Gewerkschaftsvorstellungen, Wagner-Stipendienstiftung, Studienseminar und Internationales Jugend-Festspieltreffen geben außerdem zahlreichen Minderbemittelten, insbesondere der jungen Generation, die Möglichkeit, die Festspiele unter vergünstigten Bedingungen und umsonst besuchen zu können.

Noch mit jedem neuen Schritt: der Parsifal- und Ring-Inszenierung 1951, der Tristan-Inszenierung 1952, der Lohengrin-Inszenierung 1953, der Tannhäuser-Inszenierung 1954, der Holländer-Inszenierung 1955, der Meistersinger-Inszenierung 1956, glaubten Wohlwollende und Böswillige Bayreuth eine Krise ankündigen zu müssen. Aber der Zustrom an alten und neuen Freunden hat von Jahr zu Jahr zugenommen und die Festspiele bei der Verteilung von Karten vor nicht geringe Probleme gestellt.

Kein anderes Festspielunternehmen unserer Zeit kann diese innere Tragkraft aufweisen, die Bayreuth eignet. Vielleicht begreifen heute auch diejenigen, die es bisher nicht wahrhaben wollten, daß Wagner für sein Werk diese Stätte schaffen mußte und daß alle Wogen der Zeitläufe an diesem Bayreuth immer wieder zerschellten, weil es das Geheimnis in sich birgt, wie man ein so eigenartiges, anspruchsvolles und vielgestaltiges Werk der Nachwelt lebendig erhält. *Herbert Barth*

ZEITGENOSSEN

Anthony van Hoboken

So manche bedeutende Arbeit auf kulturellem Gebiet verdankt ihre Entstehung dem rastlosen stillen Schaffen eines Forschers, der seinem Werk Jahrzehnte seines Lebens widmete. Wenn man heute erfährt, daß das erste thematisch-bibliographische Gesamtverzeichnis der Werke Joseph Haydns demnächst erscheinen wird, so ist sich nur die engere Fachwelt über die Bedeutung dieser Mitteilung klar. Während die vollständigen Werkverzeichnisse der meisten Klassiker der Musik, wie Bach, Beethoven, Mozart, längst vorliegen, fehlte bisher ein ähnliches Verzeichnis über das Gesamtchaffen von Joseph Haydn. Manuskripte, Abschriften und Erstdrucke seiner Werke sind in zahlreichen Bibliotheken des In- und Auslandes verstreut, und es herrschten bisher vielfach Unklarheiten über die Zahl seiner echten und ihm zugeschriebenen Werke, da die kritische Sichtung und Ordnung dieses ungeheuren Materials als kaum durchführbar betrachtet wurde.

Es war dem Idealismus und Fleiß *Anthony van Hoboken*s vorbehalten, diese Aufgabe in zäher, fast dreißigjähriger Arbeit zu lösen und damit der Musikgeschichte einen einzigartigen Dienst zu erweisen. Über den Umfang und die Bedeutung dieser Arbeit geben die zwei Bände des Haydn-Katalogs von je ca. 900 Seiten ein beredtes Zeugnis. Der erste dieser Bände wird demnächst im Verlag B. Schott's Söhne in Mainz erscheinen und erstmals eine genaue Übersicht über das gesamte Instrumentalwerk Haydns bieten. Das Manuskript des zweiten Bandes, der die Vokalwerke enthalten wird, steht vor der Vervollendung.

Anthony van Hoboken wurde am 23. März 1887 in Rotterdam geboren. Er entstammt einer altangesehenen holländischen Patrizierfamilie und widmete sich zunächst dem Ingenieur-Studium. Aber seine Liebe zur Musik war stärker, und so trat er 1910 in das Hochsische Konservatorium in Frankfurt a. M. ein, wo er unter Bernhard Sekles, Iwan Knorr und Willy Rehberg Musik studierte. Die Bekanntschaft mit den Musiktheorien Heinrich Schenkers veranlaßte ihn, seine Studien ab 1925 in Wien unter dessen Leitung fortzusetzen. Um diese Zeit erwarb van Hoboken einige Erstdrucke klassischer Werke, die den Grundstock seiner in ihrer Art heute einzigartigen Musikbibliothek bildeten. Als echter Sammler spezialisierte er sich auf ein Gebiet, nämlich auf Erstausgaben und Frühdrucke der großen Klassiker. Seine Sammlungen erweiterte er ständig durch Erwerb auf Versteigerungen (Prieger-Wolfheim) sowie aus Antiquariaten der ganzen Welt. Bei dieser Sammlertätigkeit empfand er das Fehlen eines thematischen Haydn-Kataloges. Beim Katalogisieren seiner im Laufe der Jahre außerordentlich umfangreich angewachsenen eigenen Sammlung begann van Hoboken eine Kartotheke anzulegen, in der er die ihm bekannten Haydn-Drucke nach Verlegern und Opus-Zahlen ordnete. Alle Satzanfänge wurden auf eine Karteikarte notiert, und auf diese Weise entstand eine thematische Übersicht der gedruckten Werke Haydns einschließlich der zeitgenössischen Bearbeitungen zunächst für seine private Sammlung.

In unermüdlicher Kleinarbeit wurde diese Arbeit fortgesetzt. Van Hoboken bereiste selbst, oder andere in seinem Auftrag, die Stifts- und Musikbibliotheken in Österreich und Deutschland. Dabei wurden nicht nur die gedruckten Ausgaben, sondern auch die Abschriften der Werke Haydns erfaßt. Die Forschung wurde dann zugleich auf Autographe und Katalognachweise ausgedehnt. Wochen und Monate verbrachte van Hoboken in sämtlichen bekannten Bibliotheken und Sammlungen des In- und Auslandes (nachdem der Plan einer Veröffentlichung dieser Forschungsergebnisse gereift war). Ein umfangreicher Schriftwechsel, oft wegen eines einzigen, irgendwo aufgetauchten Druckes oder Manuskriptes, ergänzte diese Nachforschungen. Van Hoboken arbeitete mehrmals lange Wochen in der Bibliothek von Washington, im Britischen Museum in London, in Paris, Skandinavien und wo immer Haydn-Werke vermutet werden konnten. Damit liegt heute ein Ergebnis vor, wie es lückloser zu erzielen nicht möglich war.

Es ist klar, daß ohne den Idealismus und die Möglichkeiten van Hoboken's diese Arbeit niemals zu Ende geführt worden wäre. Von diesem Idealismus zeugt auch seine Gründung des Archivs für Photogramme musikalischer Meisterhandschriften, die er der Musiksammlung der Nationalbibliothek in Wien schenkte. So schuf van Hoboken das erste Zentrum, das es als Sammlung ermöglicht, die Urschriften musikalischer Werke in der photographischen Nachbildung einzusehen.

Van Hoboken's Lebensarbeit, die Zusammenstellung des Haydn-Katalogs, ist ein einzigartiger Dienst, den er für die gesamte Musikforschung geleistet hat und mit dem er sich selbst ein bleibendes Denkmal setzte.

D. R.

MUSIKALIEN UND BÜCHER

Händeliana

Das Mozartjahr 1956 ist vorüber, die nächste große Feier wird uns 1959 bescheren: Händels 100. Todestag. Es ist erfreulich festzustellen, wie die Wissenschaft in beiden Teilen Deutschlands in einträchtigem Zusammenwirken vorarbeitet. Eine neue Händel-Bewegung ist von Halle und seinen Festspielen (seit 1952) ausgegangen; dort ist auch der Sitz der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft, die zunächst damit begonnen hat, das 1933 mit seinem 6. Jahrgang sistierte Händel-Jahrbuch wieder herauszubringen. Zwei neue Jahrgänge (1955 als 7. bzw. 1. und 1956 als 8. bzw. 2.) liegen vor; Redakteur ist der unermüdliche Händel-Forscher Prof. Dr. Walther *Siegmund-Schultze*. Das *Händel-Jahrbuch* 1955 bringt seinen Bericht über die bisherigen Festspiele; namhafte Händel-Forscher steuern Einzelbeiträge bei, Konrad Sasse schließt ab mit einem Schrifttums- und einem Schallplattenverzeichnis bis 1954, für das man besonders dankbar sein muß. Das Händel-Jahrbuch 1956 ist dem verdienten Händel-Forscher Rudolf Steglich (Erlangen) aus Anlaß seines 70. Geburtstages gewidmet. Wieder eröffnet der Schriftleiter: mit einer Darstellung der Aufgaben und Ziele der Georg-Friedrich-Händel-Gesell-

schaft (s. u.); er läßt eine aufschlußreiche Abhandlung über Mozart und Händel folgen. Dem Andenken des verstorbenen Hans Niedecken-Gebhard, des Inszenators der Göttinger Händel-Opern und vieler anderer berühmter, nun schon Geschichte gewordener Aufführungen, ist ein Beitrag von Karl Burg gewidmet. Aus der Fülle der übrigen Beiträge seien die von W. Serauky über das Ballett in Händels Opern, von H. Möller über Händel und das Volkslied und von P. Mies (Stilvergleichung Händel-Bach) besonders herausgehoben. Der ausgezeichnete englische Händelforscher William Charles Smith beschließt den Band mit einem musterhaften Verzeichnis der Werke Händels.

Aus Halle kommt aber auch die neue große *Händel-Biographie* unserer Zeit. Man wußte, daß *Walter Serauky* seit langem daran arbeitet. Nun hat er im *Bärenreiter-Verlag* (Kassel) die erste Frucht seiner Bemühungen vorgelegt: den dritten Band des großangelegten Werkes, das von 1738–1743, „von Händels innerer Neuorientierung bis zum Abschluß des *Samson*“ reicht. Die Wahl dieser Epoche ist besonders sinnvoll. Denn gerade hier brach einst Chrysanders große Biographie ab; sie blieb unvollendet. Kein größeres Lob kann man Seraukys 3. Band spenden, als daß man in ihm den verheißungsvollen Anfang eines neuen größeren und zeitgemäßen „Chrysander“ sieht. Denn nur der, der sich selbst eingehend mit Händel beschäftigt hat, kann ermessen, welch ungeheure Arbeit hinter diesem Bande steht. Daß sie mit aller nur erdenklichen Sorgfalt, Treue im einzelnen und Weitblick im Großen geleistet ist, muß dankbar anerkannt werden. Der Band ist vom Verlag glänzend ausgestattet und mit Notenbeispielen reich versehen worden. Der 4. Band wird in Bälde folgen. So werden wir bis zum Feiertag die Händels würdige große Biographie besitzen.

Der gleiche Verlag, zusammen mit dem Deutschen Verlag für Musik, Leipzig, betreut die *Hallesche Händel-Ausgabe*, die im Auftrag der Händel-Gesellschaft *Max Schneider* (Halle) und *Rudolf Steglich* (Erlangen), zwei Altmeister der Händel-Forschung, herausgeben. Ein erlesener wissenschaftlich-künstlerischer Beirat steht ihnen zur Seite. In einem Festakt unmittelbar vor dem Kongreß für Musikwissenschaft wurden in Hamburg die ersten Bände der neuen Händel-Ausgabe Vertretern der gesamtdeutschen und europäischen Wissenschaft und Kunst überreicht — ein verheißungsvoller Beginn. Dem Berichterstatte liegen vor aus der Serie IV Instrumentalmusik die Bände 1, 3 und 4. Im ersten Bande hat *Rudolf Steglich* die acht großen Suiten als ersten Teil der Klavierwerke herausgegeben und eine aufschlußreiche Einführung mit vielen Notenbeispielen vorausgeschickt. So ist uns dieses Kernwerk des Klaviermeisters Händel recht eigentlich neu gewonnen. Der dritte Band enthält 11 Sonaten für Flöte und bezifferten Baß, von *Hans-Peter Schmitz* herausgegeben. Hier sind (abgesehen von der selbstverständlichen Sorgfalt der Ausgabe) die „ausführungspraktischen Hinweise“ über Besetzung, Artikulation und Verzierung von besonderer Bedeutung. Sie entheben den „Kenner und Liebhaber“ endlich dem Elend der Bearbeitungen und führen ihn zum echten Händel, den es nun freilich in der Praxis neu zu beleben gilt. Der 4. Band enthält, herausgegeben und eingeleitet von *Joh. Ph. Hinnental*, die vertrauten sechs Sonaten für Violine und bez. Baß. Zwar sind sie bis auf eine nur in den Londoner und Amster-

damer Erstdrucken vorhanden; aber ihre Glaubwürdigkeit ist durch H. Roth (Ausz. bei Litolf) und die hier vorliegende Ausgabe erhärtet. Wie beglückend wirkt das von den bisherigen Bearbeiter-Zutaten befreite Notenbild! Bei diesem Band sei einmal besonders auf die wohlgelungene Ornamentierung der langen Sätze (in einer zweiten Notenzeile unter dem Urtext) und die musterhafte Generalbaß-Aussetzung hingewiesen. Daß jedem der beiden Bände noch ein eigenes Heft mit dem Originaltext (also Flöte bzw. Viol. mit bez. Baß) beigegeben ist, sei besonders vermerkt.

In Goethes *Rinaldo*-Kantate heißt es am Schluß: „Unser großes Ziel ist da!“ Man wird dieses Wort als Motto auch über die neue Händelbewegung unserer Gegenwart und ihre Erstlinge setzen und weiteren guten Fortgang wünschen dürfen.

Joseph Müller-Blattau

A=cappella=Musik

Den 90. Psalm „Herr Gott, du bist unsere Zuflucht“ vertonte *Dietrich Manicke* für achtstimmigen gemischten Chor a cappella (Verlag *Merseburger*, Berlin). So schwer es für einen jungen Komponisten ist, gegenüber der allgemein hohen Qualität neuer evangelischer Kirchenmusik ein gültiges Werk zu schaffen: dieses Werk mit seiner Konzentration in der Wortdeutung, seiner bewegten und doch klaren Linienführung und nicht zuletzt einer über mehr als 230 Takte durchgehaltenen Spannung berechtigt zu weiteren Hoffnungen. Bedauernd ist es allerdings, daß dieses Werk eines relativ unbekannten Komponisten technisch nur wenigen Chören zugänglich ist. B.

DIE SCHALLPLATTE

Von Machaut bis Messiaen

Dokumentarische Bedeutung haben zwei grundverschiedene Aufnahmen der „*Messe de Notre Dame*“ von *Guillaume de Machaut*, die fast zur gleichen Zeit in der Archiv-Produktion der *Deutschen Grammophon Gesellschaft* (Safford Cape) und bei *Telefunken* (Roger Blanchard) erschienen. Während Safford Cape auf eine vokal und instrumental sehr sparsame Besetzung Wert legt, in der solistisch dem Vokalquintett Blockflöten, Laute, Diskant- und Tenorfidel gegenübergestellt werden, wählt Blanchard, der seiner Wiedergabe die praktische Einrichtung von *Guillaume de Van* zugrunde legt, den massigen Stimm- und Instrumentenklang. Hierbei werden Blechbläser bevorzugt. Die Wirkung ist ungleich farbiger und feierlicher. Es ist schwer zu sagen, welcher Interpretation der Vorzug zu geben ist. Vielleicht kommt die Bearbeitung von de Van dem Original näher, denn sie befolgt einen repräsentativen Stil. Safford Cape stützt sich auf die Meinung von *Charles van den Borren*, der diese Musik verinnerlicht und von der Mystik her beeinflusst sehen möchte. Diese Interpretation erscheint immerhin wortgebundener und damit liturgisch intensiver. Da aber der Originalklang nicht mehr zu

rekonstruieren ist, wird für den Aufführenden letzten Endes der persönliche Geschmack ausschlaggebend sein (Archiv-Produktion der DGG 14 063 APM, Telefunken LB 6170).

Die inzwischen zur Telefunken Gesellschaft hinübergewechselte amerikanische Schallplattenreihe der „RCA“ (Radio Corporation of America) legte ihre ersten Neuveröffentlichungen vor. Unter ihnen verdient die Aufnahme des *Violinkonzertes* von *Brahms* an erster Stelle genannt zu werden, weil sie in der Wiedergabe von *Jascha Heifetz* musikalisch und technisch vollendet ist. Die bestechende Interpretation zeigt bei aller (fast beängstigenden) Perfektion eine geistige Haltung, die vor allem in der feinfühlenden Dynamik und im Kräftespiel der Durchführungsteile zu bemerken ist. Den Orchesterpart leitet sehr aufmerksam *Fritz Reiner*. Es spielt das *Chicago Symphony Orchestra*. Aufnahmetechnisch ist diese Platte (LM-1903-A) vorzüglich.

Auf *Columbia* spielt der in Deutschland noch unbekannte russische Pianist *Emil Gilels* das *Dritte Klavierkonzert* von *Sergei Rachmaninoff*. Die Aufnahme interessiert wegen des außerordentlich virtuos gespielten Solopartes. Die persönliche Eigenart des Künstlers erschöpft sich allerdings nicht in diesen hervortretenden Merkmalen. Sein eruptives Temperament steht zu seiner geistigen Spannkraft in gutem Verhältnis. Das *Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire* (Paris) fügt sich der klangbetonenden Leitung von *André Cluytens* (33 CX 1323).

Der junge, in Hannover als Akademiedozent wirkende Schweizer Pianist *Karl Engel* spielt auf *Philips* (Noo 592 L) *Schumanns „Faschingsschwank aus Wien“* (op. 26) und die „*Fantasiestücke*“ (op. 12). Die Wiedergabe ist lebendig, ohne Probleme und von echter Musikalität getragen. Ein Zug zu formal klar erkennbarer Ordnung verdeckt den schwärmerischen Unterton der Kompositionen und akzentuiert stärker die rhythmische und melodische Klarheit als den klanglichen Stimmungsgehalt. Engels Spiel trägt persönliche Vorteile und läßt dem ausgeprägten Eigenwillen geistig begründeten Spielraum. Technisch bewältigt die Plattenaufnahme alle dynamischen und klanglichen Besonderheiten.

In letzter Zeit erschienen mehrere Langspielplatten mit bemerkenswerten Orgelaufnahmen. Sie sind klanglich durchweg interessant, weil sie einen wahrnehmbaren Einblick in die Registerdispositionen der verschiedensten europäischen Orgeln geben. Zwei 25-cm-Langspielplatten hat *Telefunken* mit bekannten Werken *Joh. Sebastian Bachs* bespielen lassen. Es sind: *c-Moll Passacaglia*, *Fantasie C-Dur*, *Toccate und Fuge d-Moll* und die *Präludien und Fugen e-Moll, C-Dur* und *h-Moll*. Gespielt werden diese Stücke von dem Stuttgarter Professor *Anton Nowakowski* auf der den Kennern bekannten Klosterorgel in Sorö (Dänemark). Dieses klanglich hervorragende Instrument, das mit seinen charakteristischen Registern zu den besten Arbeiten der Orgelbauanstalt *Marcussen & Sohn* gehört, zeichnet sich durch seine typischen Zungenstimmen aus, die besonders in den Mixturen von ebenmäßiger Rundung sind. Man bedauert bei diesen instruktiven Aufnahmen nur, daß auf der Rückseite der Plattentaschen die Registerdispositionen nicht jeweils mitgeteilt sind, um Interessenten nähere Anhaltspunkte zu geben (LB 6094 u. LB 6097).

Keineswegs weniger aufschlußreich sind die Interpretationen des römischen Organisten *Fernando Germani*, der auf „*His master's voice*“ (Electrola) die gesamten Orgelwerke *Joh. Sebastian Bachs* spielt. In den *Orgelsonaten 4, 5 und 6* zeigt er sich in erster Linie als Virtuose, dem es mehr auf die melodische Glätte und Kantabilität als auf die kontrapunktische Vertiefung ankommt. Die Wiedergaben sind dank der sehr sorgfältigen Spielweise und des dynamischen Ebenmaßes als vollauf gelungen zu bezeichnen. Die nach deutschem Geschmack reichlich klangdick disponierte Orgel der Kirche *All Souls* in London entspricht mit ihren technischen Spielhilfen der Aktivität des Interpreten und ermöglicht ihm eine ungehinderte Beweglichkeit (CLP 1026).

Decca präsentiert mit *Sebastian Bachs Fantasie und Fuge g-Moll*, den *Orgelchorälen „Wachet auf“* und „*Kommst du nun, Jesu*“, dem *Choralvorspiel „Vom Himmel hoch“* und dem *Präludium und der Fuge e-Moll* die Konzertorgel der *Victoriahalle* in Genf. *Karl Richter* spielt das klanggewaltige Instrument und führt dabei sowohl virtuose als auch stilistisch eigenwillige Wiedergaben vor. Richters Spiel ist glänzend und technisch hervorstechend. Seine Auffassung ist in jedem einzelnen Stück sicher und konsequent durchgeführt. Als Repräsentant der jüngeren Generation gehört er seit einigen Jahren zu den besten Vertretern seines Faches (LXT 5029).

Eine aufnahmetechnische Besonderheit hat *Telefunken* zu bieten: „*Trois petites Liturgies de la Présence Divine*“ von *Olivier Messiaen*. Unter der Leitung von *Marcel Couraud* musizieren *Yvonne Loriod* (Klavier), *Jeanne Loriod* (Ondes Martenot), der Kammerchor *Marcel Couraud* und das Kammerorchester *André Girard*. Das klanglich überraschende, mystisch-intuitive Werk nimmt die Aufmerksamkeit des Hörers voll gefangen. Eine Fülle fesselnder Klangkombinationen, die in rhythmischen und konstruktiven Elementen vermischt sind, geben dem energiegeladenen Stück reizvolle Effekte. Die auf der Rückseite der Plattentasche geschriebenen Erläuterungen helfen dem Suchenden zum Verständnis dieser eigenbrütlerischen Musik (LB 6172).

Heinrich Sievers

UNSERE NOTENBEILAGE

Neue Klaviermusik

Dem Klavier haben auch die Komponisten des 20. Jahrhunderts wichtige Gedanken anvertraut und ihm damit neue Aufgaben zugewiesen. Überblickt man die Klavierliteratur der letzten fünfzig Jahre, angefangen von *Debussy* und *Ravel* bis zu den Jüngsten, dann ergibt sich: die Tradition des 18. und 19. Jahrhunderts, ihre speziellen Formen und Typen, sind weitergeführt worden, denn die zeitgenössische Klavierliteratur umfaßt ebenso das Klavierkonzert mit Orchester wie die Sonate, das Konzertstück für den großen Pianisten wie die kleine Form für das häusliche Spiel, das glänzende Vortragsstück wie die „Übung“, die Fugenstudie wie das Charakterstück. Die Übergänge sind fließend — vieles, was vom Kom-

ponisten eigens dem Schüler und dem Musikfreund als Aufgabe zugeordnet wurde, ist darum nicht „leicht“; es ist gut, wenn die Ziele hoch gesteckt werden.

Kurze Stücke von drei verschiedenen Zeitgenossen vereinigt unsere Notenbeilage, drei kleine Kompositionen, individuell im Charakter und in der Kompositionstechnik. Der Satz von Hindemith ist dem Heft „Kleine Klaviermusik. Leichte Fünfstückchen“ entnommen, das seinerseits wieder einer größeren Sammlung angehört, den „Sing- und Spielmusiken für Liebhaber und Musikfreunde“. Von vornherein ist damit der Akzent festgelegt: die Stücke sind mit Absicht leicht und bewegen sich im Fünfstückchenraum, gemeint ist der Quintabstand, in unserem Falle von b bis f. Hat man sich mit der kleinen, nur zwölf Takte umfassenden Komposition einmal eingehend beschäftigt, dann weiß man, daß sie von einem Meister geschrieben ist. Sie zu analysieren — um damit die Meisterschaft des Satzes nachzuweisen —, fehlt hier leider der Raum.

Das „Intermezzo I“ von Bohuslav Martinu gehört in ein geschlossenes Werk („Les Ritournelles“, B. Schott's Söhne, Mainz). Man lasse sich beim ersten Spiel nicht dadurch irritieren, daß die Taktangabe fehlt und die Taktstriche unregelmäßig, gegen jede gewohnte Ordnung, stehen. Tatsächlich trennen hier die Taktstriche nicht einzelne Takte ab, sondern übernehmen die Funktion, die musikalischen Zusammenhänge und die melodisch-harmonische Ordnung im Aufbau des Stückes übersichtlich zu gliedern. Man frage auch nicht: wo liegt nun die Melodie, in der rechten oder linken Hand, und was soll hervorgehoben werden? Das Spiel beider Hände ergänzt sich zum Ganzen, und in der kleinstufigen Melodik, in dem langsamen Absinken, in dem ruhigen Dahingleiten liegt die leise Melancholie, die dem Stück eigen ist.

Aus der Sammlung „Enchiridion. Kleine Stücke für Klavier“ von Bernd=Alois Zimmerman wurde ein 1949 geschriebener Satz gewählt: „Rondino“. Bereits die Tempo-Vorschrift des Komponisten weist auf den Vortrag hin: lebhaft und heiter will das Stück gespielt sein, forsch und ein wenig frech sogar, launig und frisch. Allerdings: es will auch geübt sein! W

Bei korrekter Ausführung nach Bachs Angaben (II. Hauptstück, 4. Abteilung, § 27) kommt man also sogar auf Eintausendvierundzwanzigstel-Noten! Bei weniger genauer Spielweise hat man immer noch 5 Noten für Vierundsechzigstel, also „Dreihundertzwanzigstel“. Es ist aber zu bedenken, daß „Adagio assai, mesto e sostenuto“ vorgeschrieben ist, was nach Quantz (XVII. Hauptstück, 7. Abschnitt, § 50 ff.) eine Sechzehntelnote „auf die Zeit eines Pulsschlages“ ergibt und Ritardandi angebracht erscheinen läßt. Zudem verlangt der in der Verzierung enthaltene Pralltriller „eine außerordentliche Geschwindigkeit, so daß man Mühe hat, alle Noten in diesem Triller zu hören“ (Bach II, 3, § 32).

2. Zu der Stelle von J. S. Bachs Air — der Druckfehler „Arpeggiaturen“ ist in „Appoggiaturen“ zu verbessern — möchte ich nur darauf hinweisen, daß es bei Couperin sehr viele ähnliche gibt, deren „unsagbar häßliche“ Ausführung durch den Komponisten festgelegt ist. Sowohl Couperin wie Ph. E. Bach lassen sich doch nicht einfach als Theoretiker abtun, sie haben ja geradezu Gebrauchsanweisungen zu ihren Werken geschrieben!

3. Das Thema der Goldbergvariationen klingt nach meinem Gefühl gerade dann „ohn' Saft und Kraft“, wenn man es so spielt wie H. Keller es „heute lieber“ tut, obwohl dies schon Arnold Dolmetsch empfohlen hat. Bach verwendet aber doch weiterhin ausgeschriebene „lombardische Rhythmen“. Die von Keller abgelehnte Ausführung (Druckfehler: der Punkt hinter e“ gehört hinter das folgende d“) ist wohl überspitzt. Kirkpatrick gibt die Ausführung der Vorschläge auf g“ und e“ durch eine Sechzehntel- bzw. Achtelnote an.

4. Bei Trillerketten sich vor jeder Note einen Vorhalt zu denken, haben die bösen „Theoretiker“ offenbar nicht abgeschmakt gefunden, vgl. Ph. E. Bach: II, 4, § 12, Quantz: XVII, 2, § 24. Im übrigen mögen zwar Schenker und andere auch falsche Behauptungen über die Ausführung des Trillers aufgestellt haben, aber es gibt doch auch richtige Darstellungen, z. B. in der „Kleinen Schule des Cembalospiels“ von E. Harich-Schneider!

Hubert Schorn

LESER SCHREIBEN

Ornamentik

Im Novemberheft der „NZ für Musik“ brachten Sie einen Aufsatz von Hermann Keller über Ornamentik, der einiger Richtigstellungen bedarf.

1. Die nach E. Caland zitierte Stelle von Ph. E. Bach ist erstaunlich; aber noch erstaunlicher, wenn man sie richtig wiedergibt. Nach einem mir vorliegenden Inhaltsverzeichnis des genannten „Neuen Ph.=E.=Bach=Albums“ handelt es sich um die 5. „Probesonate“ (Ed. Schott 2354, S. 10, letzter Takt), wo ein prallender Doppelschlag über einer Vierundsechzigstelnote steht.

Carl Orff wurde zum Mitglied der Accademia S. Cecilia in Rom ernannt.

Ivonne Lorient und Olivier Messiaen spielten im Rahmen des „Studio für Neue Musik“ in München auf zwei Klavieren Werke von Messiaen.

Das 6. Deutsche Mozart-Fest der Deutschen Mozart-Gesellschaft findet vom 14. bis 21. September 1957 in Köln statt. Vorgesehen sind u. a. vier Opern, Konzerte und Kammermusiken mit führenden Künstlern (als Dirigenten u. a. Keilberth, Solti, Wand) und eine Veranstaltung im Schloß Brühl.

Die alljährliche Wissenschaftliche Tagung des Zentralinstituts für Mozartforschung am Mozarteum findet vom 28. bis 31. August in Salzburg statt.

New York plant die Errichtung eines Kulturzentrums, dessen Unterhaltskosten für die ersten zehn Jahre auf etwa zehn Millionen Dollar geschätzt werden. Die Ziele dieses neuen „Lincoln Center“ liegen in der Unterstützung der zeitgenössischen künstlerischen Kräfte auf internationaler Basis.



SCHÖNE NORDSEE-FERIENZIELE vom Landesverkehrsverband Ostfriesland e. V., Emden (P 223 ML.)

CHRONIK der »NZ für Musik«

Robert-Schumann-Gesellschaft

Die Robert-Schumann-Gesellschaft Frankfurt/Main*) hielt Anfang Januar ihre erste diesjährige Sitzung ab. Zu Beginn begrüßte der Vorsitzende der Gesellschaft, Prof. Dr. Flesch-Thebesius, die Anwesenden, besonders den hessischen Minister für Erziehung und Volksbildung, Staatsminister Arno Hennig, der der Gesellschaft als Mitglied beigetreten ist. Sodann berichtete er über die bisherige Tätigkeit der Gesellschaft und gab die Pläne für das kommende Jahr bekannt. Die Veröffentlichung noch ungedruckter Schriften über Schumann soll demnächst in Angriff genommen werden; ferner sind ein Klavierabend der Chopin- und Schumann-Preisträgerin Annerose Schmidt und zwei Vorträge von Professor W. Gurlitt und Dr. Karl H. Wörner vorgesehen.

Kultusminister Arno Hennig bekundete in einer eindrucksvollen Ansprache sein reges Interesse für die Ziele der Gesellschaft und stellte die Unterstützung des Landes Hessen in Aussicht.

Zum Schluß wies Prof. Flinsch auf weitere Aufgaben der Schumann-Gesellschaft hin und regte die Neuausgabe der wichtigsten Schriften Schumanns über Musik und Musiker an.

Der Sitzung war ein Konzert der Museums-Gesellschaft Frankfurt a. M. vorausgegangen, in dem Geza Anda mit dem Orchester der Museums-Gesellschaft unter Leitung von Georg Solti das Klavierkonzert von Schumann spielte.

Schweiz

Am 15. April 1956 ist in Luzern die Schweizerische Gesellschaft Richard-Wagner-Museum Tribschen/Luzern gegründet worden. Ihr Präsident ist Rechtsanwalt Hans Sulzer, Zürich, ihr Vizepräsident der Luzerner Stadtpräsident Paul Kopp, der zugleich Vorsitzender der Museumskommission ist. Im Dezember sind als Zeitschrift der Gesellschaft die „Tribschener Blätter“ erstmals erschienen, die Dr. Othmar Fries redigiert. Gerade weil es sich in Aufmachung und Haltung schlicht gibt, vermag das erste Heft sehr zu gefallen.

Zwei junge Schweizer haben im Walter-Verlag, Olten und Freiburg im Breisgau, dem größten Cellisten unserer Tage ein Bilderbuch eigener Prägung gewidmet. Für den vielfältigen Bilderteil von „Casals“ zeichnet der Basler Photograph Peter Moeschlin, für den tiefeschürfenden Text der Zürcher Schriftsteller Alexander J. P. Seiler.

Dr. Othmar Schoeck ist zum Ehrenmitglied des Musikkollegiums Winterthur ernannt worden.

*) Geschäftsstelle der Robert-Schumann-Gesellschaft e. V., Frankfurt a. M., Goethestraße 25 (Frankfurter Museums-Gesellschaft). Mitgliedsbeitrag (Mindestbeitrag) DM 10,— jährlich.

Zwei führende Schweizer Komponisten begehen in der ersten Hälfte dieses Jahres ihren 60. Geburtstag. Albert Moeschinger, der seit einiger Zeit als Freischaffender im Tessin, in Ascona lebt, am 10. Januar, und Walther Geiser, Dirigent des Basler Bach-Chors und Lehrer an der Musikakademie der Stadt Basel, am 16. Mai.

Dr. h. c. Johann Baptist Hilber, dem bekannten katholischen Kirchenmusiker, ist der Kunstpreis 1956 der Stadt Luzern zugesprochen worden.

Der Direktor des Konservatoriums Bern, Alphonse Brun, ist nach über vierzig Jahren als Konzertmeister der Bernischen Musikgesellschaft zurückgetreten, behält dagegen seine Stellung an der Musikhochschule bei. Neuer Konzertmeister ist der Basler Geiger Rudolf A. Brenner, der eine Weile das gleiche Amt beim Philharmonischen Orchester Oslo innegehabt hat.

Als Nachfolger des an das Staatstheater Oldenburg berufenen Ernst Dietz ist Walter Oberer zum Direktor des Luzerner Stadttheaters gewählt worden. Oberer, 1911 in Basel geboren, war bisher künstlerischer Mitarbeiter und Verwaltungsdirektor des Zürcher Schauspielhauses; er wird sich nunmehr neben der Sprechbühne auch mit dem Musiktheater zu befassen haben.

H. E.

USA

Carl Orff, der sich in New York und vielen Musikzentren Amerikas bereits durch „Carmina Burana“ glänzend eingeführt hat, errang einen neuen Erfolg mit „Trionfo di Afrodite“, an dem der Dirigent des Philadelphia Orchestra, Eugene Ormandy, der mit fanatischer Energie packende Steigerungen herbeiführte, ohne dabei die Schönheit des Orchesterklangs und die Ausgeglichenheit des Temple-University-Chors zu beeinträchtigen, reichen Anteil hatte. Hilde Gueden und Rudolf Petrak waren die hervorragenden Vertreter der beiden Hauptpartien.

Das Zustandekommen des dritten Musikfestes in Ellenville, N.Y., war durch den Zusammenbruch der dortigen Home National Bank schwer gefährdet. Durch die Bereitwilligkeit der Bürgerschaft, die finanziellen Garantien für die in diesem Sommer vorgesehenen Veranstaltungen zu übernehmen, ist das Fest wieder gesichert. Leopold Stokowski hat seine Zusage als Dirigent gegeben. Die Besucherzahl des letzten Musikfestes betrug 68 000.

Die New-Yorker Philharmoniker planen für den Rest der Wintersaison zahlreiche Premieren zeitgenössischer Komponisten. Als Uraufführungen unter Dimitri Mitropoulos sind vorgesehen: Symphonie „Midrash Esther“ des in Breslau geborenen Komponisten Jan Meyerowitz, die Variationen „Dr. Jekyll and Mr. Hyde“ von Morton Gould und „Fantasy“ von Robert Mann. Unter den Erstaufführungen befinden sich die Kantate „Mandu Carara“ von Villa-Lobos, „Euphorion“ des aus Frankfurt am Main gebürtigen, jetzt als Professor an der Indiana University in Bloomington tätigen Bernhard Heiden und das Cellokonzert von William Walton.



Pirastro

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE



Carl Schuricht wurde als Dirigent der Wiener Philharmoniker auf seiner Tournee durch USA, bei der er sich in die Leitung der Konzerte mit Andre Cluytens teilte, sehr gefeiert.

Die im New-Yorker „Greenwich Village“, einem von vielen Künstlern aller Kategorien bewohnten Viertel, gelegene, von Nelson Sykes geleitete „Punch-Opera“ im Cherry Lane Theatre brachte die tragische Oper „The Intruder“ von Robert Storer und die musikalische Komödie „The Weeping Widow“ von Manuel Rosenthal in künstlerisch gepflegter Aufführung heraus.

Igor Markevitch, dem amerikanischen Musikpublikum nur durch seine Schallplattenaufnahmen bekannt, führte sich in New York an der Spitze der „Symphony of the Air“ mit großem Erfolg ein. „Das Musikalische Opfer“ von Bach in seiner eigenen Bearbeitung kennzeichnete Markevitch als ganz ernst gerichteten, hohen künstlerischen Zielen zustrebenden Musiker. In „Le Sacre du Printemps“ von Strawinsky lernte man ihn als mitreißenden Pultvirtuosen kennen.

Die Fromm Music Foundation des aus Bingen am Rhein stammenden, in Chicago lebenden Weinimporteurs und Großkaufmanns Paul Fromm brachte die ersten Schallplatten der von ihr in Auftrag gegebenen Werke bei „Columbia Records“ heraus.

Die „Passions-Symphonie“ des aus Mühlhausen, Elsaß, stammenden, jetzt in USA ansässigen Komponisten René Frank, eines Schülers von Hermann Reuter und Wolfgang Fortner, fand ihre Uraufführung an der Indiana University. In Indianapolis wurden die „Fünf Psalmen“ für Tenor und Orchester und die mit dem „Ernest-Bloch-Preis“ ausgezeichnete Kantate „The Spite of Michael“ von Frank herausgebracht.

Die finanzielle und künstlerische Krise der New York City Opera Company führte zu Verhandlungen mit dem Intendanten der Metropolitan Opera mit dem Ziel der Zusammenlegung beider Institute. Der Vorstand der City Opera glaubte aber, die Bedingungen Rudolf Bings nicht annehmen zu können und hat jetzt den bisherigen Kapellmeister und administrativen Assistenten Julius Rudel zum Direktor ernannt. Während die Frühjahrsspielzeit ausfällt, um Zeit für die Konsolidierung der Bühne zu gewinnen, ist eine volle Herbstsaison fest in Aussicht genommen.

20 Jahre „Israel Philharmonic Orchestra“

Das „Israel Philharmonic Orchestra“ feiert mit einem Jubiläumskonzert unter der Leitung von Sergiu Celibidache sein zwanzigjähriges Bestehen. Das heute in der internationalen Musikwelt rühmlich bekannte Orchester ist vor zwanzig Jahren von dem berühmten Geiger Bronislaw Hubermann ins Leben gerufen worden. Er schloß 72 meist aus Zentral- und Osteuropa eingewanderte Musiker im „Palestine Orchestra“ zusammen, das bei der Gründung des Staates Israel seinen Namen in „Israel Philharmonic Orchestra“ (I.P.O.) abänderte. Kein Geringerer als Arturo Tos-

canini dirigierte 1936 in Tel-Aviv vor dreitausend Zuhörern das erste Konzert und begleitete als Dirigent das Orchester auf seiner anschließenden Konzertreise nach Ägypten. Nach dem letzten Konzert soll er ausgerufen haben: „Hubermann, ich bin so traurig, dieses Orchester und seine wundervollen Konzerte zu verlassen. Ich werde zurückkommen, ich fühle, daß ich zurückkommen muß.“ Und er kam im Frühling 1938 zurück. Das I.P.O. erinnert sich dankbar dieser Tat Toscaninis, die den Ruhm des Orchesters begründen half. Die Namen Bronislaw Hubermann und Arturo Toscanini sind unzertrennlich mit dem I.P.O. verbunden.

In den verfloßenen zwanzig Jahren ist das I.P.O. zu einer aus dem jungen Staate Israel kaum mehr wegzudenkenden kulturtragenden Institution geworden. Es konzertiert nicht nur in den Städten Tel-Aviv, Haifa und Jerusalem, sondern nimmt auch mühsame Überlandfahrten auf sich, um in kleineren Siedlungen und größeren Ortschaften dem starken Bedürfnis der Bevölkerung nach guter Musik zu entsprechen. Auch besondere Konzerte für die Jugend und für die Soldaten gehören zum Arbeitsprogramm des Orchesters.

Das I.P.O. hat keinen ständigen Dirigenten. Neben den einheimischen Kapellmeistern Michael Taube (früher Berlin) und George Singer (früher Prag) gastieren viele ausländische Dirigenten von Weltruf. Heute zählt das I.P.O. beinahe hundert Musiker. Unter ihnen befinden sich mehrere frühere europäische Konzertmeister sowie begabter, in den hiesigen Musikschulen ausgebildeter israelischer Nachwuchs. Mehr als 17 000 Abonnenten bilden das Stammpublikum der philharmonischen Konzerte, was bei einer Gesamtbevölkerung von nicht ganz zwei Millionen deutlich genug zeigt, wieviel den Menschen in Israel Musik bedeutet.

Um dem Andrang des Publikums zu den philharmonischen Konzerten zu genügen, muß jedes Abonnementskonzert elfmal wiederholt werden, davon siebenmal in Tel-Aviv in einem Saal mit tausend Plätzen und zweimal in Haifa. Die Stadtverwaltung von Tel-Aviv hat zusammen mit dem „American Fund for Israel Institutions“ und einem amerikanischen Mäzen den Bau eines Konzertgebäudes mit dreitausend Sitzplätzen unternommen, dessen Einweihung für den Herbst 1957 vorgesehen ist. Dadurch soll der Überbelastung der Musiker einigermaßen abgeholfen und dem Orchester ein für seine Darbietungen würdiger Rahmen geschaffen werden. M. H.

Opernfestspiele 1957 in Verona

Die diesjährigen 35. Opernfestspiele in Verona finden in der Zeit vom 18. Juli bis 18. August statt und bringen u. a. „Norma“ (Bellini), „Rigoletto“ (Verdi), „Carmen“ (Bizet) und „La Bohème“ (Puccini). Eine Anzahl der besten italienischen Sänger hat sich zur Verfügung gestellt. Die musikalische Oberleitung liegt in den Händen von Nino Sanzogno und Francesco

Auch die Wahl einer Musikzeitschrift ist Vertrauenssache. Die

»NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK«

ist Ihre Zeitschrift – Probehefte an Ihre Freunde und Bekannte kostenlos durch den Verlag

(Mainz, Weihergarten 5)

Molinari Pradelli, Carlo Maestrini, in Europa und Amerika bereits bekannt, und der Ungar Gustav Olah, der in Budapest und Moskau wirkte, werden Regie führen. Die Tänze wird das Ballett der Mailänder Scala unter seiner Choreographin Luciana Novaro darbieten. Gegen Ende der Festspielwochen sind außerdem einige Orchesterkonzerte im Freien geplant, für die Rudolf Kempe als Dirigent gewonnen werden konnte.

Ballettabend in Gelsenkirchen

Die Städtischen Bühnen Gelsenkirchen stellten zwei Ballettwerke heraus, Bartóks „Tanz-Suite“ und in deutscher Erstaufführung ein Werk des zeitgenössischen jugoslawischen Komponisten Boris Papandopulo, „Der Königsreier“. Am Pult wirkte Ljubomir Romansky.

Bartóks 1923 geschriebene „Tanz-Suite“ gab in der Choreographie von Betty Merck im Wechsel von Solotänzen und Gruppentänzen, entsprechend den Partien der Einzelinstrumente und der Tutti in der Partitur eine wirksame musikalische Zeichnung der Charaktere und Temperamente.

Das dreiteilige Ballett „Der Königsreier“ handelt von einer Fürstin, deren Liebe sich ihr Gemahl durch das Geschenk eines Königsreiers zurückgewinnen möchte. Sie lehnt das Geschenk jedoch ab. Als sie sich bald darauf in einen Narren verliebt, tötet diesen der weiße Vogel, das Symbol der Reinheit. Mit dem Königsreier verläßt der Fürst Gemahlin und Schloß. Die Musik zu diesem märchenhaften, lyrisch-dramatischen Stoff weist ein Gemisch von nachromantischen und gemäßigt-modernen Stilelementen auf. Der zweite und dritte Teil könnte durch einige Kürzungen gewinnen. Im ganzen wurde „Der Königsreier“ mit stärkerem Beifall bedacht als Bartóks „Tanz-Suite“.

K. H. Sch.

wir notieren

Zum Gedächtnis

Kammersänger Professor Fritz Wolff, einer der bekannten Wagner-Sänger, ist im Alter von 62 Jahren in München an einem Herzinfarkt gestorben. Wolff, der von Siegfried Wagner ausgebildet wurde, trat 1925 erstmals in Bayreuth auf. Von 1925 bis 1942 gehörte er dem Bayreuther Festspiel-Ensemble als Parsifal, Lohengrin und Siegmund an. Von 1930 bis 1943 gehörte er zur Berliner Staatsoper. Im April 1945 geriet Wolff in sowjetische Gefangenschaft, von der er 1946 schwer krank nach München zurückkehrte. Nach seiner Genesung übernahm er an der Münchner Staatlichen Hochschule für Musik eine Professur.

Kunst und Künstler

Igor Strawinsky wurde zum Mitglied der „American Academy of Arts and Letters“ ernannt. Diese Akademie zählt 50 Mitglieder, die aus den 250 Mitgliedern des „National Institute of Arts and Letters“ ausgewählt worden sind.

Der 1950 gestiftete Hamburger Bach-Preis, der alle drei Jahre verteilt wird und 1951 erstmals an Paul Hindemith gegeben wurde, ist jetzt für 1954 an Philipp Jarnach und für 1957 an Boris Blacher verliehen worden.

Intendant Dr. Franz Stadelmayer (München), Prof. Dr. Erich Valentin (München) und Dr. Karl Vötterle (Kassel) wurden anlässlich der Salzburger Mozartwoche 1957 von der Internationalen Stiftung Mozarteum in Würdigung ihrer verdienstvollen Tätigkeit im Mozart-Gedenkjahr mit der 1956 gestifteten Erinnerungs-Medaille ausgezeichnet.

Dem österreichischen Komponisten Prof. Dr. Egon Wellesz wurde von der britischen Königin Elisabeth II. der Orden eines „Commanders of the British Empire“ verliehen. Wellesz lebt schon seit Jahren in Oxford, von dessen Universität er 1932 auch die Würde eines Ehrendoktors für Musik erhielt.

David Oistrach hat für die nächsten Monate alle Konzerte in Westeuropa abgesagt. Nach den Ereignissen in Ungarn hatte die Schweiz auf Konzerte des berühmten sowjetrussischen Geigers verzichtet, während seinem Sohn Igor Oistrach das Auftreten in Skandinavien untersagt wurde.

„More Nonsense“, ein Zyklus für Bariton, Violine, Gitarre, Klarinette und Baßklarinette, der von Mátyás Seiber im Auftrage der Britischen Sektion der IGNM komponiert wurde, soll in diesem Frühjahr zur Uraufführung gelangen. Die Uraufführung der „Drei Stücke für Cello und Orchester“, die Seiber im Auftrag des Südwestfunks schrieb, ist für Anfang April in Baden-Baden geplant. Die BBC führte vier Programmfolgen durch, die ausschließlich der Kammermusik Mátyás Seibers gewidmet waren.

Sir Adrian Boult, der langjährige Chefdirigent des BBC-Sinfonieorchesters, der in den letzten Jahren Chefdirigent des London Philharmonic Orchestra war, hat sich von der offiziellen Leitung dieses Orchesters zurückgezogen. Er wird in Zukunft noch als freier Mitarbeiter dirigieren. Das London Philharmonic Orchestra kündigt eine Reihe von Konzerten mit Musik aus der Zeit von 1857 bis 1957 an. Als Dirigenten sind Constantin Silvestri (Rumänien), Hermann Scherchen und Sir Adrian Boult vorgesehen.

Der Leipziger Thomanerchor, der unter Leitung des neuen Thomaskantors, Professor Kurt Thomas, auch auf den Bachfesten in Eisenach und Ansbach sowie auf der Nürnberger Orgelwoche mitwirkt, wurde aufgefordert, die musikalische Gestaltung des Kongresses des Lutherischen Weltbundes in Minneapolis (USA) zu übernehmen. An die Mitwirkung auf diesem Kongreß soll sich eine Konzertreise durch die Vereinigten Staaten anschließen. Die Frankfurter Dreikönigskantorei führt im März letztmalig unter Leitung von Kurt Thomas eine Konzertreise nach Frankreich mit fünf Konzerten und Schallplatten-



DIE WULF-FIDEL

Ein Instrument für alle und neue Musik

Vier Stimmgattungen - Sechs Saiten - Leicht erlernbar. Preise und Teilzahlungsbedingungen im Prospekt.
Fidel-Literatur nennt die kostenlose Hauszeitschrift DAS JUNGE WERK

MÖSELER VERLAG WOLFENBÜTTEL

aufnahmen durch. Unter anderem werden in Paris, Lyon und Nancy die Johannespassion und vier Kantaten von Joh. Seb. Bach aufgeführt. Von den Kantaten werden in Paris Schallplattenaufnahmen gemacht.

Der amerikanische Komponist *Randall Thompson* hat für das „Jamestown Festival“ anlässlich des 350-jährigen Bestehens der Stadt Jamestown im Jahre 1958 den Auftrag für die Komposition eines sinfonischen Werkes erhalten. Als textliche Unterlage hat Thompson eine Ode des Elisabethanischen Dichters Michael Drayton ausgesucht, die im Jahre 1607 zur ersten erfolgreichen Besiedlung von Jamestown in Virginia durch Engländer ermutigt hatte. Das Werk Thompsons trägt den Titel „Ode to the Virginian Voyage“.

BBC plant eine Reihe von Konzerten mit Werken von Karl-Birger *Blomdahl*; unter der Leitung von Norman *del Mar* kommen sein Oratorium „Im Saale der Spiegel“ und seine 3. Sinfonie (Facetten) zu Gehör; Hans *Leygraf* spielt das Kammerkonzert für Klavier und Bläser. In Stockholm war das neue Oratorium von Blomdahl „Anabase“ auf Texte von Saint Jean Perse unter der Leitung von Sixten *Ehrling* uraufgeführt worden.

Jean *Françaix* und Maurice *Gendron* brachten in Konzerten ihrer Deutschland-Tournee alle fünf Cellosonaten von Beethoven zur Aufführung.

Joseph *Kromolicki*, als Musiktheoretiker und als Komponist sakraler Musik bekannt, feierte in Berlin seinen 75. Geburtstag. Gebürtiger Posener, studierte er an der Berliner Universität, an der Regensburger Kirchenmusikschule und an der Berliner Hochschule für Musik, vor allem aber bei Hans *Pfitzner*. Er war Mitarbeiter an den „Denkmälern deutscher Tonkunst“, gab Motetten heraus und komponierte selbst für Chor und Orchester.

Der Konzertsänger und Gesangspädagoge Prof. Josef *Maria Hauschild*, der zur Zeit die Gesangsabteilung an der Deutschen Hochschule für Musik in Berlin leitet, konnte zu Anfang dieses Monats seinen siebzigsten Geburtstag feiern.

Der Pianist *Hans Beltz* vollendete sein 60. Lebensjahr. Er wurde 1929 an die Staatliche Hochschule für Musikerziehung berufen und ist noch jetzt als Professor an der Berliner Hochschule für Musik tätig. Beltz hat sich durch zahlreiche Klavierabende und durch seine Mitwirkung in Orchesterkonzerten unter Abendroth, Kletzky, Keilberth, Scherchen, Konwitschny und Wangerheim einen angesehenen Platz im deutschen Musikleben gesichert.

Kurt *Jooss*, Choreograph und Tänzer an der Folkwangschule Essen, hielt eine Vortragsreihe über das moderne Ballett an der Pariser Hochschule für Choreographie.

Der Vertrag des Staatsintendanten der Bayerischen Staatsoper München, Prof. Rudolf *Hartmann*, wurde um weitere sieben Jahre bis 1963 verlängert.

Der im Juli 1957 ablaufende Vertrag des Leiters des Pfalzorchesters, Generalmusikdirektor Karl *Rucht*, soll nach Mitteilung des Zweckverbandes des Pfalzorchesters in Ludwigshafen nicht verlängert werden. Die Stelle soll zum 1. September 1957 neu besetzt werden. Karl Rucht leitet das Pfalzorchester seit 1949. Er ist außerdem seit 1951 Musikdirektor der Stadt Heidelberg und musikalischer Oberleiter der dortigen Städtischen Bühne.

Der neue Nürnberger Opernchef, GMD Erich *Riede*, brachte mit der Nürnberger Singgemeinschaft (Einstudierung Waldemar *Klink*), einem Jugendchor der städtischen Singschule, der Stuttgarter Sopranistin Friederike *Sailer*, dem Münchner Baritonisten Franz *Kelch* und dem Fränkischen Landesorchester die oratorische Kantate „Der Tagkreis“ von Karl *Thieme* im Nürnberger Opernhaus zur Aufführung. Thieme ist Preisträger des *Valentin-Becker-Preises* für Chormusik.

Als neuer Leiter des Scottish National Orchestra ist Hans *Swarowsky*, der bisher Lehrer an der Wiener Akademie für Musik war, ernannt worden.

Hans *Heinrich Schmitz*, der im Dezember vorigen Jahres in Weimar Richard Wagners „Ring des Nibelungen“ und kürzlich Carl *Orffs* „Carmina Burana“ dirigiert hat, bereitet gegenwärtig eine Aufführung von *Egks* Faustballett „Abraxas“ vor.

„Aschenbrödel“, eine heute fast unbekannte Oper des Malteser Komponisten *Nicolo Isouard*, wird von Carl *Maria Artz* als nächste Aufführung seines Opernensembles vorbereitet. Artz war mehrere Jahre als Dirigent auf Malta tätig, wo er sich mit Leben und Werk des für den Malteserorden wirkenden Komponisten (1775–1818) vertraut machte. „Aschenbrödel“ wurde unter dem Titel „Cendrillon“ 1810 in Paris uraufgeführt. Die neue Bühnenfassung stammt von Artz.

Das Niedersächsische Symphonie-Orchester Hannover brachte unter der Leitung von *Fred Thürmer* die 2. Sinfonie von *Martin Scherber* zur Uraufführung.

Das Stuttgarter Klavier-Duo *Kurt Bauer* — *Heidi Bung* spielte in den letzten Monaten u. a. mit dem Hamburgischen Staatsorchester unter *Joseph Keilberth*, den Münchner Philharmonikern unter *Fritz Rieger* und den Stuttgarter Philharmonikern unter *Hans Hörner*; es wurde für weitere Konzerte u. a. in Hamburg, München und Paris verpflichtet.

Klaus Billing, der in Paris an seinem ersten Klavierabend mit Erstaufführungen von Werken *Blachers*, *Egks*, *Erbses*, *Henzes* und *Klebes* starke Beachtung fand, wurde eingeladen, einen weiteren Klavierabend in Paris mit Werken von Beethoven und Debussy zu geben.

Othmar Schoecks Violinsonate in D, die er 1953 neu gefaßt hat, gelangte in einer Schoeck-Stunde der Staatlichen Hochschule für Musik München zur Erstaufführung.

Bühne

Die Wiener Staatsoper wird im Oktober dieses Jahres *Paul Hindemiths* Oper „Mathis der Maler“ herausbringen.

Am 26. März wird das „Königliche Ballett“ (früher „Sadler's Wells Ballet“) im Covent Garden *Igor Strawinskys* „Petruschka“ erstmalig aufführen. Die musikalische Leitung liegt in Händen von *Malcolm Sargent*. *Margot Fonteyn*, *Alexander Grant*, *Peter Clegg* und *Frederick Ashton* tanzen die Solopartien.

Das Wuppertaler Ballett wurde eingeladen, auf dem Festival de Paris *Arnold Schönbergs* „Pelleas und Melisande“, *Béla Bartóks* „Musik für Saiteninstrumente, Celesta und Schlagzeug“ und *Hans Werner Henzes* „Jack Pudding“ zu tanzen.

YEHUDI-MENUHIN-Schulterstützen

für Violine und Viola sind hervorragend und überall beim Fachhandel erhältlich

Neue Klaviermusik

Paul Hindemith

Mäßig schnell

The musical score is written for piano and keyboard. It consists of two staves, with the piano part on the upper staff and the keyboard part on the lower staff. The tempo is marked 'Mäßig schnell'. The score is divided into measures by vertical bar lines. Dynamics include *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *pp* (pianissimo). Time signatures include 3/2, 3/4, 4/4, and 3/2. The score features various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and chords. There are also slurs and accents. The score is printed on a single page with a light beige background.

Rondino

Bernd Alois Zimmermann

Allegro giocoso ♩ = 120

The musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of five systems of staves. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegro giocoso' with a quarter note equal to 120 beats per minute. The score includes various dynamic markings: *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *cresc. molto* (crescendo molto), *ff* (fortissimo), *sfp* (sforzando), *tr* (trill), *ff sempre* (fortissimo sempre), and *sub.* (subito). The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and trills.

First system of a musical score. The upper staff features a melodic line with many flats and a crescendo line below it. The lower staff provides harmonic support with chords and some melodic fragments. Dynamics include *cresc.* and *f*. A sixteenth-note triplet is marked with a '6'.

Second system of the musical score. The upper staff continues the melodic line. The lower staff has more complex chordal textures. Dynamics include *mf* and *f*.

Third system of the musical score, starting with a measure number '8'. The upper staff has a melodic line with a crescendo line. The lower staff includes triplets and dynamic markings *cresc.*, *ff*, *m.s.*, and *m.d.*.

Fourth system of the musical score. The upper staff features a melodic line with a crescendo line. The lower staff has a steady accompaniment. Dynamics include *pp sub.*, *mp*, and *cresc.*.

Fifth system of the musical score. The upper staff has a melodic line with a crescendo line. The lower staff includes triplets and dynamic markings *f*, *cresc. molto*, *ff*, and *pp*.

Intermezzo I

Bohuslav Mart

Andantino

p *mf*
p *mf*
poco f *mf* *poco f*
pp *p poco ritar*
p *mf*

Tempo I

p *mf*

Die Hamburgische Staatsoper plant für den 9. Mai einen Ballettabend, bei dem Franco Maninos „Mario und der Zauberer“ zur deutschen Erstaufführung und Arthur Honeggers „Horace victorieux“ und Jacques Iberts „Le chevalier errant“ zur Aufführung kommen sollen.

Ottmar Schoecks Oper in einem Aufzug „Penthesilea“ nach dem Trauerspiel von Heinrich von Kleist wurde unter der musikalischen Leitung von Paul Schmitz und in der Inszenierung von Herrmann Schaffner im Staatstheater Kassel zur ersten Wiederaufführung in Deutschland nach dem Kriege gebracht.

Im Februar fand im Stadttheater Kiel die Premiere eines Ballettabends in der Choreographie von Elisabeth Elster statt. Auf dem Programm standen „Joan von Zarissa“ von Werner Egk und die „Klassische Sinfonie“ und „Peter und der Wolf“ von Serge Prokofjew.

Die Neufassung des „Simplicius Simplicissimus“ von Karl Amadeus Hartmann haben Nürnberg und Wuppertal auch für diese Spielzeit angenommen.

„Die Schneekönigin“, Märchenoper nach Andersen in einem Vorspiel und zwei Akten von Kurt Thies (Libretto: Harald Netzbandt in der Bearbeitung des Komponisten) wurde in Trier uraufgeführt.

Konzert

In Bremen fand die Uraufführung von Carl Orffs „Nänie und Dithyrambe“ statt. Die Vertonung der beiden Gedichte Schillers greift auf Elemente altgriechischer Musik zurück. Klaviere, Schlagzeug, Harfen und Flöten begleiten den von einem gemischten Chor gesungenen Text.

Die Tübinger Musiktage 1957, die vom 10. bis 17. Mai dauern, werden sich ausschließlich mit moderner Musik befassen: eine Freiburger Gruppe der Musikalischen Jugend Deutschlands und das Klavierduo Bauer-Bung (Stuttgart) spielen Werke von Kayn, Genzmer, Klebe, Artur Hartmann und Markus Lehmann; Annelies Kupper (Sopran) und Barry McDaniel (Bariton) mit Hermann Reutter am Klavier bringen Werke von Karl Amadeus Hartmann, Gottfried von Einem, Hermann Reutter und Gerhard Frommel zur Aufführung. Das Symphonieorchester und der Kammerchor des Süddeutschen Rundfunks Stuttgart führen unter Leitung von Hans Müller-Kray Werke von Igor Strawinsky und Conrad Beck auf, das Symphonieorchester des Südwestfunks Baden-Baden unter Leitung von Hans Rosbaud und mit Maria Bergmann (Klavier) als Solistin Werke von Arnold Schönberg, Anton Webern, Arthur Schnabel und Boris Blacher.

Die österreichische Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik hat vier Konzerte in Wien

veranstaltet. Pierre Boulez (Klavier), Severino Gazzelloni (Flöte) spielten Werke von Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Maurice Ravel, Camillo Togni und René Leibowitz. Das zweite Programm, ausgeführt von einem Kammerorchester unter Leitung von Pierre Boulez, enthielt „Kontra-Punkte“ (Karlheinz Stockhausen), Symphonie op. 21 (Anton Webern) und „Le Marteau sans Maître“ (Pierre Boulez). In seinem Klavierabend bot Paul Jacobs aus Paris Werke von Arnold Schönberg, Olivier Messiaen, Pierre Boulez und René Leibowitz. Die letzte Veranstaltung war ein Liederabend von Carla Henius (Mannheim), begleitet von Michael Gielen: Trois Chansons de Bilitis (Claude Debussy); Zwei Lieder op. 14 (Arnold Schönberg); die beiden Fassungen „Schließe mir die Augen beide“ (Alban Berg); Vier Lieder op. 12 (Anton Webern); Quattro Liriche di Antonio Machado (Luigi Dallapiccola); „Expression K“ nach Worten von Franz Kafka (Hermann Heiß); Fünf Lieder nach Gedichten von Kafka op. 82 (Ernst Krenek); Fünf Lieder op. 16 (Béla Bartók).

Die Chöre der Konzertgesellschaft Wuppertal bringen im Mai mit dem Wuppertaler Städtischen Orchester unter Leitung von Martin Stephani das weltliche Oratorium „Vom Tode“ von Karl Schiske zur deutschen Erstaufführung. Im gleichen Konzert in der Wuppertaler Stadthalle wird das geistliche Oratorium „Tobias' Heimkehr“ von Joseph Haydn zu hören sein.

In Dortmund fand ein Sonderkonzert mit moderner Musik unter Leitung von Rolf Agop große Beachtung. Das Programm enthielt „Nones per Orchestra“ von Luciano Berio, „Cassation für Solo=Violine, Solo=Violoncello, Bläser und Schlagzeug“ von Kurt Driesch und „Variationen für Orchester“ von Arnold Schönberg.

Luigi Nonos „Incontri“ für 24 Instrumente werden in Stockholm aufgeführt.

In den von Dr. Anton Würz seit Jahren mit der größten Gewissenhaftigkeit zusammengestellten „Musikgeschichtlichen Gedenktagen“ (siehe auch Januar- und Februar-Heft dieses Jahrganges) hat sich nun leider doch einmal ein Irrtum eingeschlichen, dessen Ursache heute nicht mehr aufzufinden ist, der aber hiermit berichtigt sei: Professor Bruno Hinze-Reinhold, am 20. Oktober 1877 in Danzig geboren, wirkt heute in Weimar als emeritierter Professor an der von ihm ins Leben gerufenen Hochschule, die im Oktober 1956 den Namen „Franz Liszt“ erhalten hat. Auf der aus diesem Anlaß veranstalteten Festwoche ist Professor Hinze-Reinhold als fast Achtzigjähriger noch in anspruchsvollen Programmen als Solist erfolgreich hervorgetreten.

Diesem Heft ist außer unserer Notenbeilage „Neue Klaviermusik“ ein Prospekt der Musikverlage Hans Sikorski, Hamburg (anläßlich des 40. Geburtstages von Hans Poser) und des Verlages Anton Böhm & Sohn, Augsburg, beigelegt.

Bilder

Schönbergs Handschrift / Arnold Schönberg / Kompositionsskizze Schönbergs zum ersten der „Modernen Psalmen / Beethovens „Hochzeitslied“ / Intendantenkonferenz (Willot) / Arturo Toscanini (UP) / Nationaltheater Mannheim (Pfau) / Verdis „Maskenball“ in der Städtischen Oper Berlin (Buhs) / Tanz in München (Toepffer) / Gian Francesco Malipiero (Sievers) / Anthony van Hoboken (Jenny)

Neue Zeitschrift für Musik · Gegründet 1834 von Robert Schumann · Das Musikleben

Organ der Robert-Schumann-Gesellschaft, Frankfurt a. M.

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt“ — Seit 1953 vereinigt mit der Zeitschrift „Der Musikstudent“ — Seit 1955 vereinigt mit der Zeitschrift „Das Musikleben“ (gegründet von Prof. Dr. Ernst Laaff), „Deutsche Musikzeitung“.

OFFIZIELLES NACHRICHTENORGAN:

seit 1954 für den Arbeitskreis für Schulmusik und allgemeine Musikpädagogik, Sitz Hannover — seit 1954 des Verbandes der Lehrer für Musik an den höheren Schulen Bayerns, Sitz München.

seit 1956 für den Verband Deutscher Oratorien- und Kammerchöre E. V., Sitz München — seit 1953 des Verbandes der Singschulen, Sitz Augsburg.

CHARLES FABRI

Musikerziehung in Indien

Wenn man über Musikerziehung in Indien schreibt, so muß man versuchen, zuerst die grundsätzlichen Unterschiede zwischen abendländischer und morgenländischer Musik begreiflich zu machen.

Musik in Notenschrift aufzuzeichnen, war bis zum 20. Jahrhundert in Indien nahezu gänzlich unbekannt. Alle Musik wurde vom Meister („Guru“ auf Sanskrit, „Ustad“ auf Urdu) auf den Schüler („Shishya“ auf Sanskrit, „Shagird“ auf Urdu) überliefert, in den meisten Fällen — vornehmlich im Altertum war dies ganz und gar der Fall — vom Vater auf den Sohn oder ein anderes Familienmitglied. Eine geschriebene „Geschichte“ der indischen Musik besteht überhaupt nicht. Aus Handbüchern der Theorie und aus Dokumenten der Altertumskunde werden zwar hie und da Rückschlüsse mit einiger Glaubwürdigkeit gezogen, z. B. daß ein gewisser „Raga“ (Grundmelodie) schon im 16. Jahrhundert bestand, die damalige Form solch eines Ragas aber ist uns völlig unbekannt.

Wir besitzen kein einziges Stück, das man als eine Komposition eines Musikers, sagen wir des 19. oder 18. Jahrhunderts, ansehen dürfte. Die mündliche Tradition geht wohl ungefähr 80 oder 90 Jahre zurück, weil es eben Musiker gibt, die so alt sind. Aber jedes musikalische Ohr kann sofort beobachten, daß die Schüler dieser alten Meister schon etwas anders singen oder spielen, daß also ein langsamer, aber deutlich bemerkenswerter Unterschied in Stil und Manier zustande kommt; man muß die Behauptung, daß ein Musikstück „auf Tan Sen zurückgehe“, cum grano salis aufnehmen. Meister Tan Sen lebte zur Zeit des großen Kaisers Akbar und ist eine halblegendäre, dem griechischen Sänger Orpheus verwandte Figur. Als er einst einen bestimmten Raga voller Feuer und Leidenschaft sang, ging der Pavillon in Flammen auf, und als er auf kaiserlichen Befehl einen Regenzeit-Raga bei hellem Tageslicht vortrug, wurde die Umgebung des Sängers, soweit seine Stimme reichte, von einer dunklen Wolke bedeckt. Die Vögel saßen still in den Bäumen.

Es ist sehr schwierig, einen Inder zu überzeugen, daß die europäische Auffassung von einer feststehenden (um nicht zu sagen „festgestellten“) Musik und ihrer getreuen Ausführung auch noch Raum für die eigene Auffassung des Künstlers zuläßt. Man muß schon die Literatur als Beweis anführen; ein jeder Inder versteht, daß „Hamlet, Prinz von Dänemark“ ein feststehendes Werk ist, bei dem der Schauspieler keine Freiheit hat, neue Partien und Verse einzufügen. Aber das gerade ist indische Musik: endloses „Wieder-Komponieren“, wobei ein jeder Musiker während der Aufführung das Musikstück jedesmal neu komponiert. Kein Musiker wird dasselbe Stück zweimal genau in derselben Weise vortragen. Je größer der Künstler, um so größer wird das Eigene, das Einmalige in jedem aufgeführten Stücke sein. Alle Passagen desselben Musikstückes Note für Note genau zu reproduzieren,

ist dem indischen Fachkenner geradezu zuwider. Musik spielen heißt: Komponieren! Das Thema, ein Raga (Grundmelodie), ist gegeben und ist wahrscheinlich unermesslich alt; die Variationen müssen an Ort und Stelle erfunden werden. Das ist ein Grundsatz aller indischen Musik.

Ein jeder ein schaffender Künstler

Da also ein jeder Spieler ein schaffender Künstler sein muß und nicht ein nachschaffender Virtuose einer schon bestehenden Komposition, die ein anderer geschrieben hat, ist eine Musikerziehung im europäischen Sinne geradezu undenkbar und unmöglich. Es ist daher verständlich, daß bis zum Beginn unseres Jahrhunderts Musik als viel zu schwer für den Laien betrachtet wurde. Klassische Musik, besonders die von Nordindien (Hindustani-Musik, gegenüber der Karnatak-Musik von Südindien), blieb ein Arbeitsgebiet der Berufsmusiker. Das große Publikum hörte nur zu. Die Fürsten der kleineren Staaten, also die Rajahs und Nawabs, waren die Mäzene der Musik; die großen Ustads und Gurus waren geehrte Höflinge — oft reich bezahlt. Natürlicherweise entwickelten sich Schulen (Gharanas) oder Stile, die man mit einem gewissen Hofe verband; der Stil von Bhopal und der von Rampur unterscheiden sich etwa voneinander wie italienisches Belcanto vom „Deutschen Stil“. —

Unter den Frauen sangen in alten Zeiten nur die Hetäre, die Kurtisane, die Dienerin. Noch im 19. Jahrhundert, ja sogar noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts, durfte die Tochter eines „guten Hauses“ durchaus nicht singen oder ein Instrument spielen. Und „Musik für die Massen“ hätte nicht in das alte Lebensgepräge gepaßt. Aber doch war gerade dies die neue Idee, die in den letzten fünfzig Jahren ein neues Beginnen in der Musikerziehung Indiens darstellt, so daß sich eine neue Epoche abzeichnet.

Zwei Pioniere

Etwa um 1900 erschienen die zwei größten Figuren in der modernen Musikwelt Indiens: Vishnu Digambar und Professor N. V. Bhatkande. Beide kamen aus dem westlichen Indien, also aus der Gegend von Bombay. Weder Digambar noch Bhatkande werden als große Meister (Gurus) in dem althergebrachten Sinne angesehen, obwohl sie berufene Musiker waren. Ihre Bedeutung liegt in ihren Kämpfen, Musik zu einem Teil des liberalen Unterrichts der Mittelklassen zu machen.

Vishnu Digambar und N. V. Bhatkande haben nicht nur Musikerziehung im weitesten Sinne propagiert; sie waren auch die ersten, die systematische Musikerziehung organisierten, eine große Anzahl Musikschulen gründeten und Bücher über Musik schrieben. Beide haben ein eigenes System für die Notierung indischer Musik erfunden. Das Notensystem Vishnu

Digambars ist das schwierige; Bhatkande, der mehr ein Wissenschaftler war, machte tiefgründige Untersuchungen über die Geschichte und den gegenwärtigen Zustand der Musik in Indien und schaffte ein Notierungssystem, das nunmehr allgemein — natürlich mit Ausnahme der Schüler und Nachfolger Digambars — als das beste für Indien erdachte System angesehen wird. Das System Digambars wird in allen Schulen des Gandhavar Maha-Vidyalaya gebraucht. Diese Musikschulen sind überall in den nordindischen Städten zu finden, in Lahore, Delhi, Allahabad, Bombay, Poona, Nagpur usw.; viele von diesen haben bereits eine Geschichte von mehr als 25 Jahren. Tausende von Schülern, meistens aus den bürgerlichen Klassen — Mädchen und Jungen —, besuchen diese Vidyalayas und lernen Musik aus gedruckten Büchern ebenso wie von den Meistern, die ihnen Instrumentalmusik und Singen beibringen.

Die Bhatkande-Schule, mehr wissenschaftlich fundiert, aber trotzdem ebenso populär, strebt ebenfalls an, Musik zum Besitz des „Durchschnittsmenschen“ zu machen. In Lucknow besitzt die Bhatkande-Schule dank eines britischen Gouverneurs, der indische Musik hochschätzte, ein durch die Regierung unterstütztes „Marris College of Music“ (gegründet 1921); es ist wohl die wichtigste Institution dieser Art im ganzen Lande, mit Ausnahme Südindiens.

Mit dem nationalen Aufschwung Indiens und dem Patriotismus der letzten Generation entwickelte sich eine große Liebe für die alten indischen Kunstformen. Es ist heutzutage, aber erst neuerdings, allgemein anerkannt, daß das Musizieren zu den „accomplishments“ einer jungen Dame gehört. „Meine Tochter spielt den Sitar und sie singt auch“ — dies sagen zu können, ist eine große Empfehlung und gilt als Zeichen einer guten Erziehung.

In den letzten 30 bis 40 Jahren entwickelte sich in Bengalen eine Bewegung, deren Hauptziel es war, die Musik Rabindranath Tagores zu popularisieren. Tagores Musik wird von den Bengalen schwärmerisch geliebt; man findet manche Bengalen, die darauf schwören, daß Tagores Musik das Höchste sei, was Indien je geschaffen habe. Im übrigen Indien wird diese Schwärmerei belächelt, denn die Musik des großen Dichters Tagore ist nichts als angenehmer leichter Gesang und kann keinesfalls als klassisch betrachtet werden. Doch bestehen Hunderte von Schulen in Bengalen, in denen hauptsächlich Tagore-Musik unterrichtet wird, vielleicht mit einer kleinen Zugabe klassischer Ragas.

Im Gegensatz dazu ist der Musikunterricht in Südindien außergewöhnlich gut. Die Dravidas Südindiens haben ihre große Hochachtung für die klassische Musik (Karnatak) nie völlig aufgegeben; in Tempeln, an heiligen Orten ebenso wie in guter Gesellschaft blieb Musik durch viele Jahrhunderte eine bedeutende und hochgeschätzte Kunst. Zwar ist Musikerziehung im Süden für Mädchen und Frauen etwas Neues, doch niemals ist die Verachtung der professionellen Musikausübung in Südindien so weit gegangen wie im Norden. Auch im 19. Jahrhundert konnte man ein Herr sein und doch gut singen oder ein Instrument spielen. In der Tat, die Verehrung der Musiker ging so weit, daß große Komponisten als Heilige betrachtet wurden. So ist es ganz geläufig, daß ein hervorragender Komponist wie Tyagaraja (1767–1847) oder

Dikshitar (1776–1835) als heiliger Tyagaraja oder als heiliger Dikshitar erwähnt werden.

Schon seit dem Beginn unseres Jahrhunderts haben Schulen und höhere Lehranstalten in Indien Musik als Erziehungsfach eingeführt. Obzwar Musik noch immer als ein „extracurricular“ Lehrgegenstand behandelt wird, werden musikalische Lehrpläne seit 1951 von der staatlichen Unterrichtsleitung für Südindien herausgegeben. Trotzdem aber wird Musikunterricht im Süden immer noch hauptsächlich von Privatlehrern und in speziellen Musikschulen erteilt. Hunderte solcher Schulen bestehen im Süden, und in Madras gibt es eine Musik-Akademie, die man wohl als die größte Musikinstitution Indiens anzusehen hat.

Musikunterricht in den Schulen

Im allgemeinen wird Musik nur in Elementarschulen und an einigen Universitäten behandelt. Kindergesänge und Volkslieder sind in den letzten Jahren populär geworden, obgleich instrumentale Musik — mit Ausnahme von Trommeln und Flöten — fast nirgends kleinen Kindern beigebracht wird. Abgesehen vom Süden, wird in den mittleren Schulen, also etwa vom 12. bis zum 18. Lebensjahre, Musik fast nirgends als ein Schulfach betrachtet. Es gibt eine Anzahl von Universitäten mit einer speziellen Musikabteilung, an denen der musikalische Unterricht meist ausgezeichnet ist. Charakteristisch für die ganze Situation in Indien ist es, daß an vielen Universitäten ausschließlich Mädchen zu den Fakultäten der Musik zugelassen werden. Seit Jahren wird ein regelrechter Kampf im Senat dieser Universitäten ausgefochten, um diese Regel aufzuheben, so daß also sicherlich in einigen Jahren auch männliche Studenten Musik als Universitätsfach wählen dürfen.

Gewisse staatlich anerkannte Musikschulen sowie die Musikfakultäten der Universitäten verleihen Diplome nach abgeschlossenem Studium. Diese berechnen meist, den Titel eines Baccalaureus in Musik (bachelor of music) zu tragen; aber es gibt auch schönklingende Titel, die hochgeschätzt im ganzen Lande sind, so „Sangita Visharada“ (etwa „Fachkenner der Musik“) oder „Sangita Ratnakara“ („ein Ozean der Musik“). Mit diesen Graden können staatliche Positionen als Musiklehrer erworben werden.

Zum Schluß soll der Einfluß des Radios erwähnt werden. An europäischen Verhältnissen gemessen, ist er unglaublich groß. In Zehntausenden und Hunderttausenden von Heimen, die bisher völlig weltentrückt waren, spielt heute das Radio tagaus, tagein die beste Musik des Landes. Klassische Musik wird dorthin gebracht, wo sie nie gehört wurde, so daß man sagen könnte, ein jedes Haus mit einem Radioapparat sei plötzlich in einen Prinzenhof umgewandelt, da nunmehr der einfache Mann stundenlang Musik genießen kann, die früher nur die Prinzen und Höflinge bei den berühmten Rajahs und Nawabs hören konnten. Die ausgezeichneten Musiker der im Jahre 1947 aufgehobenen Hofhaltungen sind jetzt im Rundfunk angestellt; sie haben Millionen von Indern, die bislang dergleichen nie zu hören bekamen, zunächst nur eine Ahnung, dann aber auch ein Verlangen nach Musik gegeben und den Wunsch geweckt, nicht nur zu hören, sondern auch zu verstehen. Vorzügliche Kommentare und „school broadcasts“ helfen dem Anfänger, Struktur, Form und Inhalt der klassischen Musik zu be-

greifen, so daß sich dem bürgerlichen Mittelstand hiermit ein völlig neuer Kulturbesitz erschließt, der aus ihrem eigenen Lande stammt und ihnen doch fremd war. Selbst der Bauer auf dem fernen indischen Dorf und der Arbeiter in der Fabrik hört nun, während er in der Teebude seinen Tee trinkt, die edelste Musik, die Indiens Musikkultur zu bieten hat. In den Dörfern, die modernisiert und erschlossen werden sollen, hat die Regierung Kommunalapparate angeschafft; allabendlich versammeln sich die Bauern, um das „Dorfprogramm“ abzuhören.

Man kann daher für die kommenden Jahre mit großer Gewißheit mit einer noch unabsehbaren Entwicklung der Musik und daher auch der Musikerziehung rechnen. Im Januar 1956 sagte der Minister für Information und Rundfunk, Dr. B. V. Keskar, als er dem 70. Jahrestag des Baroda-Colleges für Musik, Tanz und Drama beiwohnte, indische Musiker und Musikschulen sollten sich zusammenfinden, um ein allgemein annehmbares und wissenschaftlich fundiertes Notensystem zu entwickeln, „damit indische Musik in ihrer reinen Form bewahrt und dem indischen Durchschnittsmenschen nahegebracht werden“ könne.

Brauchen wir eine Reform des Gesangunterrichts?

Die folgenden Ausführungen des Berliner Stimmpädagogen sind ein Beitrag zu einem viel diskutierten Thema.

Dr. Fritz Winkel vom Institut für Schwingungsforschung an der Technischen Universität Berlin, der an die Beurteilung der Stimmen mit wissenschaftlichen Mitteln (Zerlegung des Gesangstones in Teiltöne) herangeht, pflegt seinen Experimentalvorträgen folgende Überlegungen voranzustellen: In Berlin gibt es schätzungsweise mindestens 2000 Leute, die Gesangunterricht erteilen. Wenn man nun annimmt, daß jeder dieser Lehrer nur fünf Schüler hat, so ergibt das allein für Berlin die stattliche Zahl von 10 000 Gesangstudierenden. Wenn man nun weiterhin ganz vorsichtig schätzt, daß nur 10 Prozent von ihnen alle Voraussetzungen mitbringen, um sich später durchzusetzen, so müßten wir also in Berlin allein über 1000 gut ausgebildete Sänger und Sängerinnen verfügen können.

Es gibt jedoch nur ganz wenige erfolgreiche Sänger und Sängerinnen. Ich hatte Gelegenheit, 30 Jahre lang die Ergebnisse der Stimmerziehungsarbeit einer Musikschule zu beobachten. Die Zahl der Sänger, die sich später in der Praxis bewährt haben, ist auch hier auffallend gering im Vergleich zu der großen Zahl der Gesangstudierenden.

Die großen Geldmittel, die für die öffentlichen Musikschulen ausgeworfen werden, sind allein Grund genug dafür, die Allgemeinheit für diese Dinge zu interessieren. Nicht zuletzt ist es aber auch das menschlich-soziale Problem, das eine Lösung gebieterisch verlangt. Denn Tausende von Gesangstudierenden und Sängern, die einst zu den schönsten Hoffnungen berechtigten, müssen nach Jahren schließlich erkennen, daß alle Mühen und Opfer vergeblich waren, ja sie werden vielleicht Arbeitslosenunterstützung beziehen, also wiederum öffentliche Mittel in Anspruch nehmen müssen.

Ist dieses Problem tatsächlich unlösbar? Müssen wir uns damit abfinden, daß nichts zu ändern ist? Sehen wir uns zunächst einmal die Gesanglehrer etwas näher

an. Wer gibt Gesangunterricht? Erstaunlicherweise tun das z. B. Kapellmeister, Korrepetitoren und Leute, die mit dem Singen recht entfernt nur in Berührung gekommen sind. Auch Sänger, deren Stimmkapital im Laufe der Jahre verbraucht ist, suchen sich als Stimmbildner eine neue Existenzgrundlage, obwohl gerade sie mit dem Verlust ihrer Stimme beweisen, daß sie nicht richtig gesungen haben können. Denn der technisch richtig Singende greift, im Gegensatz zur herkömmlichen Meinung, nie sein Kapital an, und wenn er fünfzig Jahre lang singt. Daß man bei Sängern, die sich einen Namen machen konnten, immer wieder selbstverständlich voraussetzt, daß sie auch gute Gesanglehrer sein müßten, ist einer der verhängnisvollsten Irrtümer der öffentlichen Meinung. Durch den Mangel an guten Gesanglehrern können sich in den meisten Fällen nur Naturtalente als Sänger durchsetzen. Denn von stimmlichen Schwierigkeiten und deren planmäßiger Überwindung haben diese „Lehrer“ meist kaum eine Vorstellung.

Wir müssen also zunächst einmal feststellen, daß es den Berufsstand eines Gesanglehrers im Sinne anderer Berufe eigentlich gar nicht gibt. Die wenigen, die an einer Musikhochschule einen systematischen Lehrgang absolviert haben, können an dieser Tatsache nicht viel ändern, schon deshalb, weil ihre künstlerische stimmliche Ausbildung aus den oben erwähnten Gründen keine Garantie für eine richtige Stimmerziehung gibt. Infolge dieser Umstände stellt die Methodik des Gesangunterrichts, deren sich die Lehrer bedienen, einen unvorstellbaren Wirrwarr an Versuchen dar, die Stimmen zum Singen zu erziehen. Es gibt keinen einheitlichen Lehrgang. Viele Lehrer sind von der Richtigkeit ihrer Theorie überzeugt, viele suchen mit ehrlicher Überzeugung den richtigen Weg, sie haben aber keine Anleitung und bleiben daher meist im Primitiven, im Probieren stecken. Es geht nicht mit geheimnisvollen Kunstgriffen oder ähnlichen Maßnahmen. Vielmehr kann man das Singen ausschließlich nur wie ein verfeinertes Handwerk in einem mühevollen, oft viel Energie und Zähigkeit erfordernden systematischen Lehrgang erlernen.

Ich möchte daher einmal aussprechen, daß es einen einheitlichen Stimmerziehungsweg wohl gibt, der alle die Forderungen erfüllt, die ich vorhin aufgestellt habe, leider ist er bisher kaum bekannt geworden. Er ist aus dieser Praxis heraus entstanden und hat sich in dieser hundertfach bewährt. Von starken Naturtalenten wird er oft intuitiv teilweise oder fast ganz richtig angewandt. Durch seine systematische Anwendung kann man selbst bei stärkster fehlerhafter Tongebung und Intonationsschwierigkeiten — eine gewisse musikalische und gesangliche Begabung vorausgesetzt — jede Stimme zum richtigen Singen erziehen. Auch für den Sprecher ist dieser Stimmerziehungsweg von größter Bedeutung. Dieses neue System ist aus der naturgesetzlichen Funktion des Stimmapparates abgeleitet und bringt als wichtigste Neuerung die aktive Betätigung des Lippenringmuskels bei der Bildung der einzelnen Gesangsvokale (und Konsonanten); ihre Behandlung ist in einem System genau festgelegt, das rein empirisch auf dem Prinzip der Gesundheit des Tones aufgebaut ist. Damit ist auch die Qualität der Tongebung verbürgt.

Dieser Weg ist neu, auch wenn der Versuch unternommen werden sollte, die Tatsache hinwegzudiskutieren. Für alle anderen Gesangsmethoden ist die Vernachlässigung des Lippenringes als Tonformer oder seine nur gelegentliche oder gar nicht vorhandene Inanspruchnahme charakteristisch, und damit enthalten diese Systeme keine Garantie für die dauerhafte Gesundheit der Stimme.

Der Weg, der beschritten werden müßte, liegt klar vor uns. Man müßte zunächst einmal pädagogisch und

stimmlich Begabte in Seminaren zusammenfassen, sie einer gründlichen stimmlichen und allgemeinen musikalischen Erziehung unterwerfen und sie dann langsam zum Unterrichten führen; denn den Grundstock für einen echten Berufsstand der Stimmerzieher zu

legen, ist die wichtigste Voraussetzung, die erfüllt werden müßte, um eine Reform des Gesangunterrichts durchzusetzen. Damit würde sich allmählich auch das Berufsethos des gesamten Standes heben.

Martin Heilmann

Aus dem Arbeitskreis für Schulmusik und allgemeine Musikpädagogik

1. Bundesvorsitzender: Dozent Richard Junker, Hannover-Waldhausen, Linzer Straße 3

Mitteilungen

Um den Mitgliedern vermehrte Anregungen für die tägliche Kleinarbeit in der Praxis zu geben, werden von diesem Jahr ab den laufenden „Mitteilungen“ „Unterrichtshilfen“ in Form von zweiseitig beschrifteten Blättern mit kurzgefaßten Arbeitsbeispielen und methodischen Anmerkungen beigegeben. Nachlieferungen (evtl. auch für den Klassegebrauch) sind gegen Unkostenerstattung möglich.

2. Sonderlehrgang

„Kunstwerk und Werkbetrachtung in der Schule“ in Bayreuth. Termin: Anreise 28. Juli (Teilnehmer aus Nordrhein-Westfalen noch bis 31. 7. bzw. 1. 8.); Abreise: 7. August (nieders. Teilnehmer auf Wunsch 5. 8.).

In Verbindung mit dem 2. Bayreuther Lehrgang findet am 3. August die (4.) Bundestagung 1957 statt. Da an diesem Tage die erste Tätigkeitsperiode des Arbeitskreises abschließt und zugleich die entscheidenden Beschlüsse für die nächsten vier Jahre zu fassen sind, kommt der Tagung außergewöhnliche Bedeutung zu. 1. Ehrenvorsitzender Professor Dr. Fritz Stein, Berlin, hat in Aussicht gestellt, an der Tagung teilzunehmen und ein Referat zu halten. Der Vorstand ist bemüht, den Bayreuther Tagen 1957 ein festliches Gepräge zu geben.

Freunde der Musikerziehung, die Mitglieder, die Bayreuthteilnehmer von 1956 und insbesondere die Gründungsmitglieder des Arbeitskreises werden daher schon heute zur Teilnahme herzlich eingeladen und gebeten, ihre nächste Sommerreise so einzurichten, daß der Hin- oder Rückweg über Bayreuth führt.

Vorwort

Die Einbeziehung der Meisterwerke vergangener Musikepochen in den Musikunterricht der Schulen versteht sich von selbst. Vielfach umstritten ist indes die Frage nach der Eignung und Verwendbarkeit des neuzeitlichen Musikschaffens. Die Beantwortung dieser Frage ist nicht nur vom musikalischen und pädagogischen Blickfeld her notwendig, sondern auch unerläßlich im Hinblick auf die allgemeine Aufgabe der Schule, die Jugend mit dem geistigen Weltbild unserer Zeit bekannt zu machen.

Vorläufiger Arbeitsplan: 1. Kurs: 28. 7.—5. 8. / 2. Kurs: 31. 7.—7. 8. / 3. Gesamtkurs. (Die Verzahnung der Kurse ergibt sich aus der verschiedenen Lage der Sommerferien in den einzelnen Ländern.)

28. Juli: 20.00 Uhr: Begrüßung und Eröffnungsfeier.

Ab 29. Juli bis Schluß täglich 9.00—9.55:

- a) Singkreis, b) Instrumentalkreis (neuzeitl. Musiziertgut)

29. Juli:

10.00—10.50 Referat: Béla Bartók; Weg und Werk
11.00—12.30 Unterrichtsbeisp.: Bartók im 7./8. Schuljahr / Aussprache

15.15— . . . Referat: Béla Bartók als Klavierkomponist und Pädagoge

20.15— . . . Abendrunde

30. Juli:

10.00—11.00 Allgemeine Übung: Wege zur Zwölftonmusik in der Schule (1. Teil)

11.30—12.45 Unterrichtsbeispiele und Aussprache nachmittags nach Wahl:

- a) Besichtigungen in Bayreuth
- b) Fahrt nach Berneck/Fichtelgebirge
- c) Fahrt nach Bamberg / Abendmusik im Dom

31. Juli:

10.00—10.50 Referat: Carl Orff (1. Teil)

11.00—12.30 Unterrichtsbeisp.: Orff im 5./6. Schuljahr / Aussprache

15.15— . . . Referat: Carl Orff (2. Teil) mit Beispielen aus der Praxis

20.15— . . . Sonderveranstaltung oder Vortrag: „Jazz, ja oder nein?“

1. August:

10.00—11.00 Allgemeine Übung: Wege zur Zwölftonmusik in der Schule (2. Teil)

11.30—12.45 Unterrichtsbeispiele und Aussprache

16.00— . . . a) Festspielhaus: „Die Meistersinger von Nürnberg“
b) Einführung in „Tristan und Isolde“

20.15— . . . Abendrunde

2. August:

10.00—11.15 Unterrichtsbeisp.: „Singend auf Wegen zur neuen Musik“ (5./8. Schuljahr)

11.30— . . . Referat und evtl. Gegenreferat: „Zur Frage Tonal — Atonal“

16.00— . . . a) Festspielhaus: „Tristan und Isolde“
b) Vortrag mit künstlerischen Darbietungen: „Wandlungen des Operntheaters“

20.15— . . . evtl. Carl Orff liest aus eigenen Werken

3. August:

4. Bundestagung des Arbeitskreises

8.30 Eröffnungsmusik durch Sing- und Spielkreis des Lehrgangs

9.00 Vortrag des 1. Vorsitzenden des Arbeitskreises

10.00 evtl. 2 Kurzlehrproben (4. und 11./12. Schuljahr)

12.00 Referat: „Bremsklötze weg!“

15.00 Vortrag des 1. Ehrenvorsitzenden des Arbeitskreises, Professor Dr. Fritz Stein, Berlin:

„Carl Eitz — Erinnerung und Aufgabe“

16.00 Mitgliederversammlung, Wahlen, Beschlüsse

20.15 Konzertabend

4. August:

10.00—11.00 Allgemeine Übung: Wege zur Zwölftonmusik in der Schule (3. Teil und Schluß)

11.15—12.30 „Junglehrerarbeitgemeinschaften.“

Aufgabe, Arbeit und Ergebnisse — öffentl.

liche Diskussion mit etwa 30 Junglehrern aus den Bezirken Düsseldorf und Arnberg über ihre Erfahrungen in AGG und Auswertung der Erkenntnisse in der Praxis

15.15— . . . Vortrag . . . Die junge Generation nimmt Stellung zu musikalischen Problemen der Gegenwart

20.15— . . . *Geselliges Beisammensein*, dazu u. a. „Einst und jetzt“ — eine lustige und aufschlußreiche Gegenüberstellung von Liedern (desselben „Inhalts“) — und W. A. Mozarts „Apollon und Hyazinth“ — szenische Aufführung durch die Hattinger Schulschule

5. August:

10.00—11.30 Einführung in „Parsifal“

11.45—12.30 Aussprache über die Weiterentwicklung der Sonderlehrgänge

16.00— . . . a) Festspielhaus: „Parsifal“

b) Einführung in „Die Meistersinger von Nürnberg“

6. August:

10.00—10.50 Referat: „Das Kunstlied der Gegenwart“

11.00—12.15 Liedstunde für Schüler und Teilnehmer — Kunstlieder der jungen Generation

16.00— . . . a) Festspielhaus: „Die Meistersinger von Nürnberg“

b) Fahrt „ins Blaue“

20.15— . . . abschließendes Beisammensein

7. August: A b r e i s e

Unterkunft: preiswerte Privatquartiere (etwa DM 3,50 bis 6,50), für Mitglieder, Studierende und Teilnehmer aus der DDR auch Freiquartiere in der „Städt. Übungsschule“.

Verpflegung preisgünstig (Mittagessen etwa DM 1,50).

Fahrpreismäßigung: 33 1/3 Prozent.

Teilnehmergebühren: Mitglieder DM 10,—, Nichtmitglieder DM 15,—.

Eintrittskarten zu den Festspielen DM 25,— bis DM 35,—.

Verteilung der Quartiere, Karten, Plätze usw. in der Reihenfolge der Anmeldungen.

Anmeldungen an die Geschäftsstelle des Arbeitskreises, Hannover-Waldhausen, Linzer Straße 3.

Seit den Bayreuther Tagen hat sich die Zahl der Mitglieder um 70 erhöht. Ausländische Mitglieder sind tätig in Luxemburg, Holland, Australien und USA.

Der Vorstand heißt die neuen Mitglieder auch an dieser Stelle herzlich willkommen.

Regierungsdirektor *Trost*, Kassel, wurde wegen seiner Verdienste um die Förderung der Schulmusikerziehung Ehrenmitglied des Arbeitskreises.

Die Fünfte Symphonie von Siegfried *Borries*, ein Werk in vier Sätzen, das in den Jahren 1943 und 1953 entstanden ist, gelangte in Braunschweig unter Leitung von GMD *Arthur Grüber* erstmalig zu Gehör.

In Cincinnati (USA) begann die zweite Spielzeit einer Serie von Konzerten zeitgenössischer Musik. Für jedes Konzert wurde ein besonderer Kompositionsauftrag vergeben. Das erste Auftragswerk, eine „Sonata concertante“ von *Jenő von Takács*, kam bereits zur Uraufführung.

Zum ersten Male erklang das Oratorium „Die Israeliten in der Wüste“ von C. Ph. Emanuel Bach seit seiner Entstehungszeit in Berlin. Die Neuaufführung fand unter *Mathieu Lange* im Hochschulsaal durch die Singakademie statt; es sangen *Agnes Giebel*, *Marlies Siemeling*, *Helmut Krebs* und *Alfons Herwig*.

Ein seit mehr als 150 Jahren verschollenes und erst kürzlich von *Ewald Lassen* wiederaufgefundenes Klavierkonzert in F-Dur von *Haydn*, das seit einem Pariser Stich vom Jahre 1787 nicht mehr verlegt wurde, ist vom Kammerorchester des Hessischen Rundfunks unter der Leitung von *Otto Mazerath* mit *Heinz Schröter* als Solisten aufgeführt worden.

Der Leningrader Rundfunk übertrug kürzlich die Oper „L'incontro improvviso“ von *Joseph Haydn*, deren Originalpartitur seit etwa hundert Jahren verschollen war: Sie wurde in der Leningrader Bibliothek von *Saltykow-Schtschedrin* wiedergefunden und befand sich zuletzt als Geschenk des Fürsten *Esterhazy* in der Bibliothek von *Riga*.

Der Südwestfunk in Baden-Baden nahm *Hans Werner Henzes* Klavierkonzert, Radio Lausanne seine „Neapolitanischen Lieder“ auf Band. Der Norddeutsche Rundfunk Hamburg übernahm aus einem öffentlichen Konzert *Henzes* „Ode an den Westwind“.

Wolfgang Fortners „The Creation“ wurde innerhalb der öffentlichen Konzerte des Norddeutschen Rundfunks Hamburg zur Aufführung gebracht.

In der ersten April-Woche gibt der Südwestfunk in Baden-Baden zwei öffentliche Sendekonzertere mit moderner Musik. Das Kammerkonzert am 6. April enthält die „Sonate für Flöte, Oboe, Cello und Cembalo“ von *Elliott Carter*, „Carnaval à la Nouvelle-Orléans“ von *Darius Milhaud* und „Pierrot Lunaire“ von *Arnold Schönberg*. Am 7. April folgt ein Orchesterkonzert, ausgeführt vom Südwestfunk-Orchester unter Leitung von *Hans Rosbaud* mit *Leon Kirchner* (Klavier) und *Leo Koscielnny* (Cello) als Solisten: „Quinto Concerto per Orchestra“ (*Goffredo Petrassi*); „Tre Pezzi per Violoncello ed Orchestra“ (*Mátyás Seiber*); „Concerto for Piano and Orchestra“ (*Leon Kirchner*); Orchesterfantasie op. 51 (*Boris Blacher*).

Radio Italiana übertrug aus der Mailänder Scala die Oper „Der feurige Engel“ von *Serge Prokofieff*.

Das Praeludium für Orchester op. 10 von *Heimo Erbse* wurde von Radio Bremen urgesendet. *Edward Staempflis* Orchesterstück „Epitaphie pour Paul Eluard“ gelangte ebenfalls durch Radio Bremen zur Uraufführung. Beide Werke dirigierte *Siegfried Goslich*.

„Musica nova“, die Sonderreihe der Deutschen Grammophon Gesellschaft in Zusammenarbeit mit der deutschen Sektion des Internationalen Musikrates der UNESCO, die eine Übersicht über das Schaffen der deutschen zeitgenössischen Komponisten anstrebt, bringt ihre Jahresserie 1957 nicht mehr wie im Vorjahr nur in geschlossenen Kassetten mit Einführungen und Studienpartituren in den Handel, sondern läßt sie nun in Einzelveröffentlichungen erscheinen. Unter den Neuerscheinungen befindet sich u. a. eine Schallplatte, die drei Klavierkonzerte aus dem Zeitraum der ausgehenden Romantik bis zur Moderne vereinigt: *Margit Weber* spielt mit dem Radio-Sinfonie-Orchester Berlin unter Leitung von *Ferenc Fricsay* Konzertwerke von *Richard Strauss*, *Arthur Honegger* und *Jean Françaix*.

Hans Werner Henzes „Neapolitanische Lieder“ wurden in Hamburg von der Deutschen Grammophon Gesellschaft mit *Fischer-Dieskau* als Solisten auf Schallplatten genommen.

Eine *Stamitz-Woche* zum Gedenken an die 200. Wiederkehr von *Joh. Stamitz'* Todestag wird in Prag durchgeführt.

DER MUSIKSTUDENT

Das Magnetofon – ein neues Musikinstrument?

Beethoven hat einige Konzerte für Klavier und Orchester geschrieben. Seit langem war dies kompositorische Praxis. Man stellte ein Soloinstrument dem vollen Orchester gegenüber. Das Klavier, die Violine oder die Klarinette hob sich genügend vom vollen Klangkörper ab. Der Solist konnte seine Kunst vorführen, die Fingerfertigkeit, die Gewandtheit des Ausdrucks. Er interpretierte, was der Komponist für ihn vorgedacht und aufgezeichnet hatte. Er spielte gegen das Orchester oder herrschte dreißig Takte lang allein in der seiltänzerischen Kadenz. Dann wieder traf er sich mit dem Orchester, umspielte seine Melodien, verschwand gar völlig im Gesamtklang. Bis vor kurzer Zeit hielten sich alle Komponisten an dieses Schema. Die modernsten wählten zwar ausgefallene Instrumente für den Solopart, etwa die Posaune oder auch eine der elektronischen Musikmaschinen. Doch grundsätzlich änderte sich wenig an der Zusammenstellung.

Dies ist nun anders geworden. Wir leben schließlich in der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Das technische Zeitalter hat auch in der Musik seine Spuren hinterlassen. Die Konzertbesucher horchten bereits auf, als Ottorino Respighi in einem seiner sinfonischen Gedichte hinter der Orchesterbühne eine Schallplatte spielen ließ. Er wollte die nächtliche Stimmung der Musik durch einen echten Nachtigallenschlag unterstreichen. Imitation – mit der sich noch Beethoven in seiner 6. Sinfonie zufrieden gegeben hatte – genügte dem zeitgenössischen Komponisten nicht. Also beschaffte er sich die Schallplattenaufnahme. Das war jedoch noch gar nichts. Seitdem hat die Technik dem Musiker vollkommenere Mittel zur Verfügung gestellt. Das allerneueste Instrument ist nichts anderes als das Magnetofon, jener kleine Koffer mit den Schaltern oder Knöpfen, einem unscheinbaren Lautsprecher und zwei Tellern, auf denen die Tonbänderspulen liegen. Der Beginn der neuen Musik auf dem Magnetofon fällt haargenau in das Jahr 1954. Man kann das sehr leicht an den Skandalen verfolgen.

Zunächst merkt der Konzertbesucher noch gar nichts. Er sieht, daß das Orchester wie üblich Platz genommen hat. Die Sitzordnung mag vielleicht etwas anders sein als sonst. Sicher fehlen die Violinen. Statt dessen hat sich eine Menge seltsamster Schlagzeuge versammelt. Nur die Bläser sind altgewohnt. Da schreitet auch der Dirigent zum Pult. Vom Solisten ist noch immer nichts zu sehen. Schließlich entdeckt der Konzertbesucher das Magnetofon. Und dann beginnt das Konzert... und das Magnetofon spielt wie ein Klavier oder ein Cello, nein: es spielt unvergleichlich, eben magnetofonisch. Das Jahr 1954 erlebte gleich vier Aufführungen, in denen das Tonbandgerät eine wichtige Stelle ausfüllte. Drei davon waren sogar Premieren, sehr geräuschvolle Premieren. Die vierte war eine Wiederaufführung. Hierbei handelte es sich um das berühmte „Ballet Mécanique“ des amerikanischen Komponisten George Antheil. Es hatte 1927 wüste Skandale entfesselt. Diesmal anplauderte das Publikum begeistert. Das ungewöhnliche Orchester schreckte nicht mehr. Es bestand aus vier Klavieren und allem möglichen und unmöglichen Schlagzeug. Dazu kam jedoch noch ein Magnetofon, das den Lärm eines Düsenmotors in den Konzertsaal dröhnen ließ.

Auch die Komponisten der anderen drei Werke sind Amerikaner. Edgar Varèse hat sich schon in den dreißiger Jahren als kühner Erforscher der Geräuschemusik einen Namen gemacht. Von ihm hörte man im „Magnetofon-Jahr“ 1954 in Paris ein Stück für Tonbandgerät und Orchester mit dem Titel „Déserts“. 21 Minuten lang ist das Orchester Alleinherrscher mit seinen Klängen von Glockenspiel, Xylofon, dem Schlagzeug, dem scharfen, dissonanten Blech. Dann schweigt alles. Das Tonbandgerät übernimmt seinen Solopart. Gestalteter Lärm läuft in rhythmischen Wechselbeziehungen ab. Noch zwei weitere Male meldet sich das Magnetofon zu Wort, zuletzt mit einer Montage von Maschinengewehrsalven, Tierschreien, Grillenzirpen im Fortissimo und undefinierbarem Gebrüll. Als Reporter den Komponisten fragten, warum er so komponiere, erklärte er einfach: „Ich habe eben Spaß daran!“

Im November des Jahres erklang etwas Ähnliches bei einem Philharmonischen Konzert in Los Angeles. Die Komponisten Otto Luening und Vladimir Ussaschewsky nannten ihr Werk „Gedichte in Hertz und Bel für Tonbandgerät und Orchester“. In ihrem Versuchslaboratorium, das der Columbia-Universität in New York angegliedert ist, hatten die beiden Musiker eine Folge von Geräuschen durchkomponiert. Das geschah sehr einfach, nämlich wirklich als „Zusammensetzung“. Aus Tonbändern mit Geräuschen schnitten sie Teile von bestimmter Länge und Form heraus, klebten sie nebeneinander oder übereinander auf ein Weißband und spielten diese Montage auf ein anderes Tonband um. Einen Monat darauf fand in Louisville die Premiere eines zweiten Gemeinschaftswerkes von Luening und Ussaschewsky statt, der „Rhapsodischen Variationen für Tonbandgerät und Orchester“. Das Magnetofon konzertiert in der Art eines Klaviers mit dem herkömmlichen Orchester. Es gibt Variationen und Transformationen. Die Kadenz fehlt nicht. Ein Kritiker bezeichnete dieses Stück als „neues Evangelium des Orchesterklanges“. Der Tonbandpart ist mit Hilfe traditioneller Instrumente hergestellt worden. Elektroakustisch bearbeitete Klänge von Flöte, Klavier und Schlagzeug, deren Herkunft natürlich nicht mehr zu erkennen ist, dienten als Kompositionsmaterial.

Mehr wird künftig zu erwarten sein, besonders in Amerika. Das Magnetofon kann eine neuartige musikalische Kunst fördern, darüber besteht kein Zweifel. Jedenfalls wird keine kompositorische Geheimwissenschaft daraus entstehen, denn jeder Musikfreund kann selber mit der Schere und dem Tonbandgerät Versuche machen. Fkp.

Wettbewerbe und Preise

Den Goldenen Orpheus 1956, die höchste Auszeichnung, die Italien an einen Sänger zu vergeben hat, erhielt die Sopranistin Renata Tebaldi.

Der „Kunstpreis des Landes Schleswig-Holstein 1956“ wurde geteilt und dem 51 Jahre alten Komponisten Professor Walter Kraft in Lübeck und dem 56jährigen

Maier Friedrich Karl Gotsch im St.-Peter-Ording verliehen. Der mit 10 000 Mark dotierte Preis wird alle zwei Jahre verliehen.

Die Arbeitsgemeinschaft der Westdeutschen Rundfunkanstalten wird ihren 6. Internationalen Musikwettbewerb wieder in München durchführen, und zwar vom 6. bis 17. September 1957.

Bach, Händel, Haydn, Beethoven, Tschaikowsky, Brahms, Strawinsky und Britten stehen auf dem Programm der panamerikanischen Dirigierkurse in Mexiko, die das dortige Nationale Institut der Schönen Künste mit Igor Markevitch als Leiter und Volker Wangenheim als dessen Assistent vom 20. Mai bis zum 25. Juni durchführt.

Unter der Schirmherrschaft des Institutes „José Angel Lamas“ in Caracas ist für das zweite Musikfestival Lateinamerikas in der Zeit vom 19. März bis zum 10. April ein Wettbewerb ausgeschrieben worden, dessen drei Preise zusammen mit 20 000 Dollar dotiert sind. Die prämierten Werke des Kompositionswettbewerbes sollen in einem Konzert des Festivals zu Gehör gebracht werden. Neun andere Konzerte in diesem Rahmen werden repräsentative Werke aus dem Musikschaffen Lateinamerikas bringen. Unter den Ehrengästen befinden sich eine Delegation des Internationalen Musikrates, Olivier Messiaen, René Leibowitz und Pierre Boulez.

In der Zeit vom 15. bis 18. September 1957 wird in 's-Hertogenbosch (Niederlande) der 4. Internationale Vokalistenvettbewerb abgehalten werden. Die Teilnahme an dem Wettbewerb steht offen für junge Sänger und Sängerinnen, die nach dem 31. Dezember 1923 geboren sind. Schüler von Konservatorien können sich nur mit Genehmigung des Direktors ihres Konservatoriums beteiligen. Die Anmeldung muß bis zum 1. August 1957 erfolgt sein. Prospekte sind beim Sekretariat des Wettbewerbs, Rathaus 's-Hertogenbosch, zu haben.

Beethovens letzte Stunden

Im Bonner Beethovenarchiv wird ein kurzer handschriftlicher Bericht Johann van Beethovens über die letzte Krankheit und den Tod seines Bruders aufbewahrt. Darin heißt es am Schluß:

„Er rang zwei Tage und Nächte noch mit dem Todt, bis er Montag nachmittags $\frac{3}{4}$ auf 6 Uhr zwischen Donner und Blitz sich auf einmal sichtbar anstrenge zu erheben, stemmte den rechten Arm in die Seite, öffnete seine geschlossenen Augen groß, sah mich zwei Minuten lang starr an, und starb wie Cesar in meinen Armen.“

Dieser Stelle steht eine andere gegenüber, die seit langem in der Beethovenliteratur bekannt ist: Anselm Hüttenbrenners Erzählung in seinem Brief an Thayer vom 20. August 1860. Darin heißt es:

„Als er die erhobene Hand wieder aufs Bett niedersinken ließ, schlossen sich seine Augen zur Hälfte. Meine rechte Hand lag unter seinem Haupte, meine Linke ruhte auf seiner Brust. . . Ich drückte dem Entschlafenen die halbgeöffneten Augen zu, küßte dieselben, dann auch Stirn, Mund und Hände.“

Nun steht nach den Angaben Gerhard v. Breunings im „Schwarzspanierhaus“ und nach einer Grundrißzeichnung, die seine Tochter Constanze von Beethovens letzter Wohnung entworfen hat (reproduziert in meinem Buch „Beethoven als Freund der Familie Wegeler-v. Breuning“) fest, daß das Bett des Kranken mit der Kopf- und einer Längsseite in eine Ecke des Zimmers gerückt stand; man konnte also nur

an der freien Längsseite an den Sterbenden herantreten. Daß aber zwei Personen zugleich in der von jener behaupteten Stellung im entscheidenden Augenblick Beethoven umfaßt hätten, erscheint völlig ausgeschlossen. Es folgt daraus mit Notwendigkeit, daß nur einer der Berichte zutreffend sein kann.

Aber es steht nicht einmal fest, ob Johann im Augenblick des Hinscheidens seines Bruders anwesend war. Hüttenbrenner nennt vier oder fünf Personen, die er bei seinem Eintreffen um 3 Uhr im Sterbezimmer angetroffen habe, Johann nennt er nicht; nach Breuning war der Bruder zwischen 4 und 5 Uhr da; alles erklärlich bei dem anzunehmenden Hin und Her. Aber ganz bestimmt sagt Hüttenbrenners Brief zu Anfang: „In den letzten Lebensaugenblicken war außer der Frau van Beethoven (für die er die Haushälterin Sali hielt) und mir niemand im Sterbezimmer anwesend.“

Damit wird die Sache wohl entschieden sein, und man fragt sich, wie Johann falsche Darstellung zu erklären ist. Der großspurige Schlußatz seiner Aufzeichnung erinnert unwillkürlich an die Eitelkeit des so unsympathischen Mannes, der später nach Breuning „bei den eleganten Praterfahrten“ in zwei- oder auch vierspännigem Wagen sich aufzuspielen liebte oder bei Auführungen von Werken seines Bruders „in der ersten Bank des Konzertsalles stattlich herausgeputzt sitzend nach jedesmaliger Beendigung laut kreischend Bravos erschallen ließ, wuchtig dazu mit seinen plump behandschuhten Händen klatschend“. Mag man immerhin an eine Verfälschung nicht gerne glauben — eine Darstellung, die Johann, der dem Meister so viel Leid bereitet hat, im Bilde des liebenden Bruders erscheinen läßt, kann auf Glaubwürdigkeit besonders dann keinen Anspruch machen, wenn ihr eine andere ganz anderen Charakters gegenübersteht.

Man findet es vielleicht auffallend, daß ein junger Mann, der wohl mit Beethoven bekannt war, aber ihm nicht besonders nahegestanden hatte, und der, wie Breuning sagt, „nur zufällig zugegen war“, sich dem Sterbenden nähern und ihm einen letzten Dienst erweisen konnte. Aber Hüttenbrenner war gar nicht zu fällig da: er war aus Graz nach Wien geeilt, um den Meister noch einmal zu sehen. Und als die Nächststehenden, Stephan v. Breuning und Schindler, sich auf kurze Zeit, wie sie meinten, entfernt hatten, da war er im letzten Augenblick mit der alten Haushälterin allein im Zimmer, und die rührende und ergreifende Szene ist bei dem jugendlichen, glühenden Verehrer Beethovens, als der Hüttenbrenner geschildert wird, ohne weiteres verständlich.

Für wen Johann van Beethovens Bericht bestimmt war, ist nicht bekannt; es zu wissen wäre für die Beurteilung vermutlich nicht ohne Wert.

Stephan Ley

Die aus einer studentischen Kammermusikiergruppe hervorgegangene junge Berliner „Camerata Musicale“ gab ein Konzert mit selten gespielter Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts in Düsseldorf. Die Vereinigung, der Jeanette Chemin-Petit (Blockflöte), Marianne Höffer (Querflöte), Gisela Brachmann (Violine), Rolf Julius Koch (Oboe), Werner Smigelski (Cembalo) und Christoph Kapler (Cello) angehören, wird in diesem Jahre einige Konzerte in der Schweiz und in Spanien geben.

Der Präsident der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Hofrat Bruno Hantsch, wurde 70 Jahre alt. In seiner Eigenschaft als Präsident hat er sich insbesondere um die intensive Weiterführung der unter seinem Vorgänger Christian Bösmüller begonnenen Herausgabe der Neuen Mozart-Gesamtausgabe, die unter der Ägide der Int. Stiftung Mozarteum erfolgt, große Verdienste erworben.

VERBAND DEUTSCHER ORATORIEN- UND KAMMERCHÖRE E.V.

(Vormals Verband Gemischter Chöre Deutschlands)

Nachrichtenblatt

SCHRIFTFLEITER: PROF. DR. ERICH VALENTIN, MÜNCHEN 13, SCHELLINGSTRASSE 10

Chorische Ketzereien

Ein ernstes Bedenken

Die Zeit zwischen Advent und Ostern ist die große Zeit der Chor-Aufführungen. Die Feste des Kirchenjahres, die Jahreswende usw. geben, soweit nicht noch Gedenkanlässe ins Gewicht fallen, die Richtschnur an, nach der sich unser chorisches Leben gestaltet. Es hat sich hierbei eine schöne Tradition herausgebildet, ein Turnus, der im allgemeinen Musikleben so etwas wie ein Rückgrat darstellt. Allerdings kann es unter diesen Gegebenheiten und Gepflogenheiten passieren, daß diese oder jene Stadt — je nach Größe — zwei- oder dreimal hintereinander ihre Matthäus-Passion, ihr Weihnachts-Oratorium hat, ein Spiel, das sich alljährlich wiederholt. Dagegen ist nichts zu sagen. Denn die Werke sind Dokumente des Einmaligen wie die großen Leistungen der Dichtung, der Malerei oder Philosophie. Allerdings ist eine Gefahr, von der unlängst an dieser Stelle die Rede war, nicht in Abrede zu stellen: die Gefahr des „Panthéons von Best-Sellern“, womit sich das Bestsellerische in diesem Falle nicht auf die Werke bezieht, da sie ja außerhalb jeder Zeitlichkeit und Mode stehen, sondern auf die Tatsache der ständigen Wiederholung, die anderen Werken — gleich aus welcher Zeit sie stammen mögen — keinen Platz lassen und die „offiziöse“ Chorarbeit in eine gewisse Eingleichung drängen. Man mißverstehe dies nicht! Aber sollte nicht die Möglichkeit bestehen, daß in den festgelegten Turnus von „Matthäus-Passion“, „Weihnachtsoratorium“ — man kann sogar schon den Namen ihres Meisters auslassen, obwohl der Passionen in den Jahrhunderten Legionen sind —, „Messias“, „Neunter“ und „Schöpfung“ eine auflockernde und bereichernde Abwechslung eingeschoben wird?

Der Platz des geistlichen Werks der Vergangenheit ist der kirchliche Raum. Nicht nur dieser: die Liturgie ist sein Ausgangspunkt, der Gottesdienst. Durch die Gepflogenheit des 19. Jahrhunderts wurde — mit Ausnahme der Kantaten — das kirchliche Vokalwerk Bachs der liturgischen, der gottesdienstlichen Gebundenheit enthoben. Das im Werk enthaltene religiöse Erlebnis, das Bekenntnis ist und Aussage, ist zu einem kunstästhetischen geworden; zumindest hat sich dieses mit jenem verbunden. (Es erhebt sich hier übrigens die ernsthafte

Frage, ob man nicht dem Weihnachts-Oratorium, das ja kein „Oratorium“ im ästhetischen wie historischen Sinn und auch keine „Historie“ ist, in der Praxis seine Kantaten-Urgestalt zurückgeben solle). Aber die eigentlichen Zusammenhänge des geistlichen Werkes liegen in einem anderen Rahmen als dem musikalischen. Zu bedenken ist daher in jedem Fall die Aufführung im nichtkirchlichen Raum. Denn in diesem Falle dominiert das konzertante Element. Das gilt z. B. auch für Mozart. Eine Messe oder das „Requiem“-Fragment sind im Konzertsaal nur insoweit „annehmbar“, wenn sie für sich stehen und somit ihren religiösen Ursprung gewissermaßen selbst verfechten. Aber bedenklich wird es doch, wenn etwa eine Sinfonie und ein Instrumentalkonzert vorausgehen und das Ganze dann eben ein „Sinfoniekonzert“ wird.

Das alles hat nichts mit Querköpfigkeit des Betrachters zu tun, sondern beruht auf grundsätzlichen Erwägungen, die an die Wesenshaltung unseres geistigen Seins rühren und eben deshalb zum Nachdenken zwingen.

Es ist in diesem Rahmen mehrfach die Aufforderung ergangen, doch einmal in den Partituren nach geeigneten „Gelegenheits“-Werken zu suchen und dabei nicht nur an das Musikalische an sich zu denken. Jede Feier zu jedweden Jubiläum oder Fest pflegt gemeinhin mit dem „Meistersinger“-Vorspiel zu beginnen — es kann auch die Ouvertüre zu „Coriolan“, „Egmont“ oder „Euryanthe“ sein — und mit dem aus dem Ganzen herausgenommenen Schlußchor der „Neunten“ zu enden. Hat Beethoven diese Sinfonie zu solchem Zweck geschrieben? Hier müßte es doch ein ästhetisches Bedenken geben und ein geistiges. Sollte sich in der überreichen Literatur der Jahrhunderte nichts finden? Im Barock etwa, das sich gut anläßt in solchen Dingen und sogar eine Operation verträgt, weil seine ästhetischen und soziologischen Gesetze andere sind als die des 19. Jahrhunderts etwa oder der sog. Klassik? Oder aber: ist nicht auch die Gegenwart da? Ist nicht die Möglichkeit des Auftrags und der Ausschreibung, der Initiative, der Anregung gegeben?

Es ist sehr merkwürdig, daß in unserem „offiziösen“ chorischen Tun — das „Inoffiziöse“ ist die

liebvolle Kleinarbeit, wie sie einst der alte Zelter mit seiner Berliner Singakademie trieb und wie sie heute zum Glück nach wie vor lebendig ist — ein Name wie Händel fast „ausfällt“ (der „Messias“ allein tut's nicht). Dabei ist letztlich *er* der Vater des modernen Chorwesens. Denn ohne die Händelpflege wäre Haydn nicht gewesen und ohne diesen nicht die Geschichte der Chormusik und Chorarbeit der letzten 150 Jahre.

Liebe zur Sache und Sorge sind die Leitmotive dieser kurzen Erörterung, nicht Kritik oder „Bemängelung“. Und es sei daran erinnert, daß hinter den Fragen nicht nur musikalische Probleme stehen, sondern grundsätzliche Erwägungen. Sie gehen in erster Linie den Chorleiter an. Den „Chor“ allerdings auch. Er ist ja eine Gemeinschaft des Hier und Heute und erfüllt nicht nur eine konzertante Aufgabe, nicht nur die Zielsetzung, des „Soll“, der Proben „fürs Konzert“. Etwas von dem Geheimnis, das der prächtige Nägeli — er war es doch wohl — vom Chorsingen aussprach, ist nach wie vor Hauptinhalt: die „humane Wechselwirkung“ und nicht „interpretatoris gloria“. ev

Zur Lage des Chorgesanges

„Der grüne Tisch“ — das ist der Titel eines sehr berühmten Ballettes. Es zeigt, wie auf Konferenzen Beschlüsse gefaßt werden, während die Wirklichkeit ganz anders aussieht. „Vom grünen Tisch“ aus, sagt man. Der grüne Tisch ist ein Einrichtungsgegenstand des Konferenzzimmers, der grüne Tisch ist zum Symbol für Beschlüsse geworden, die in der Luft hängen, weil sie den Dingen, wie sie wirklich sind, nicht gerecht werden.

Die Gefahr, die Welt vom grünen Tisch aus zu beurteilen, muß um so größer werden, je mehr die Organisationen anwachsen, die das Zusammenspiel im Leben rationalisieren. Es geht nicht ohne die Organisation — damit haben wir uns abzufinden. Aber es ist die Pflicht der Organisationsspitzen, nicht vom grünen Tisch aus zu regieren, sondern den Kontakt mit dem Leben stets aufrechtzuerhalten. Ein Mittel dieses Kontaktes ist die *Umfrage*. Ihre systematische Durchführung erfaßt das ganze Bild und damit mehr, als ein einzelner übersehen kann. Das Ergebnis einer Umfrage wird im folgenden mitgeteilt. Ein Verlag führte sie durch. Die Befragten waren Chordirigenten, acht grundsätzliche Punkte „zur Lage des Chorgesangs“ wurden ihnen vorgelegt.

1. Bietet Ihnen die vorhandene Chorliteratur alles Wünschenswerte?

Angeichts des überwältigenden Angebotes an älter und neuer Chorliteratur der verschiedensten Verlage konnten hier nur wenige Wünsche offen bleiben. Oft war aus den Antworten (Wo bleiben heitere Chöre, neue Grab- und Hochzeitslieder, Chöre für festliche Anlässe?) zu schließen, daß die betreffenden Chorleiter über die tatsächlich vorhandene Literatur nicht ausreichend unterrichtet sind. Erstaunlicherweise wurde der Ruf nach der Chorballade wieder laut. „Die Streitler um die Wettstreit-Glanzchöre von vor 30 Jah-

ren leben noch!“ Die Chorballaden Friedrich Hegars existieren auch noch. Daß sie kaum noch gesungen werden, scheint uns doch an einer grundlegenden Wandlung des Geschmacks der Sänger zu liegen.

2. Ist die neue Chorliteratur zu schwierig?

Hier gehen die Meinungen auseinander. Im allgemeinen bereiten rein polyphone Sätze den Sängern (und wohl auch manchen Dirigenten) immer noch Schwierigkeiten. „Manche Kompositionen sind zu sehr konstruiert!“ — „Der Sänger klebt nach wie vor am Dreiklang“ — „Es kommt auf das Leistungs-Niveau des Dirigenten und der Sänger an“. Ein ausgezeichnete Vorschlag: „Jeder neuere Chor hat bei uns vier Wochen Schutzfrist, d. h. bevor er nicht einigermaßen ‚sitzt‘, darf nicht darüber geurteilt werden.“

3. Wie urteilen Sie über moderne Chortexte?

Die Vorliebe der Sänger für empfindsame, pathetische, romantische, einen klaren Vorgang beschreibende Texte wird allgemein bestätigt. „Moderne Texte oft unverständlich“ — „Moderne Texte werden leichter verstanden als moderne Chorklänge“ — „Ich bin der Meinung, daß Sänger oft eine geheime Vorliebe für schwerverständliche Texte haben“ — „Die Texte neuer Chöre sind oft mangelhaft, teilweise schlecht; also gute Textdichter!“ — „Im Vergleich zur wirklich modernen Lvrik: Günter Eich, Ingeborg Bachmann, Wolfgang Wehrauch, Walter Mehring, Gottfried Benn u. a. sind die in den Chören verwendeten Texte doch wohl noch sehr konservativ. Es ist eben Aufgabe des Chorleiters, den Sängern die Gedichte zu erläutern.“

4. Hat sich die Besetzung Männerchor mit Knabenchor bewährt?

Obleich dem Chorleiter das Studium der Werke dieser Besetzung eine nicht unerhebliche Mehrarbeit verursacht: allgemeine Zustimmung! Der Kontakt mit dem Nachwuchs ist gegeben, die Programme können aufgelockert werden. Vorschlag: Die Volksschule muß den mehrstimmigen Chorgesang wieder stärker pfeifen! (An einigen Orten werden sogar schon Kinderchor-Wertungssingen veranstaltet.)

5. Haben Sie Gelegenheit, Chöre mit Orchester oder einzelnen Instrumenten aufzuführen?

Mehr als die Hälfte der Dirigenten hat Gelegenheit, mit einem kleineren Laienorchester oder einzelnen Instrumenten zu musizieren. Verständlicherweise liegen hier die Verhältnisse in den Städten — auch in den kleineren — günstiger als auf dem Lande.

6. Bevorzugen Sie Einzelchöre oder Zyklen?

Die kleineren Landvereine begnügen sich mit Einzelchören, obwohl die Programmgestaltung dann etwas problematischer wird. Leistungsfähige und wirtschaftlich günstiger gestellte Chorvereine neigen zu Zyklen: „Wenn alle Sätze gut und dankbar sind!“

7. Chorwünsche der Sänger: a) der älteren — b) der jüngeren?

„Die älteren die alten, die jüngeren die neuen“ — „die älteren die ernsten, die jüngeren die heiteren Sätze“ — „die älteren Sänger versuchen häufig, die jüngeren negativ im Sinne des überholten Geschmacks zu beeinflussen“. — „Die älteren homophon, die jüngeren polyphon.“ — „Auch meine älteren Sänger haben an guten neueren Chören Geschmack gefunden,

während meine jüngeren die alten Balladen partout nicht mehr singen wollen.“

8. Wer bestimmt das Programm: a) der Chorleiter — b) der Vorstand — c) oder beide?

Aus den Antworten kann geschlossen werden, daß sich doch allgemein der Dirigent als verantwortlicher Programmgestalter durchgesetzt hat. Selbstverständlich werden seine Vorschläge mit den Vereinsvorständen durchgesprochen, besonders hinsichtlich der Kosten. Die letzte Entscheidung ist jedoch dem Chorleiter als dem Fachmann übertragen. Bei einigen Vereinen arbeitet der Chorleiter mit einem „Liedausschuß“ zusammen, dessen Wünsche sich meist auf gerade bekannt gewordene Chöre beziehen.

Ein Wort wäre noch zur heiteren Chorliteratur zu sagen. Ein Dirigent schreibt uns: „Es würde zu weit führen, schildern zu wollen, mit welcher Unlust meine Sänger einige heitere Chöre (Erdlen, Es naht die Polizei — Rein, Biergesänge) sangen. Lediglich durch die Aussicht auf eine Funksendung und eine hohe Bewertung beim Kreisleistungssingen konnte ich die Sache durchführen.“ Einen heiteren Chorsatz mit Unlust und finsterner Mine singen zu wollen, ist allerdings absurd. Wer aber einmal die Erfahrung gemacht hat, daß lustige Chorlieder — auf dem Podium „gut verkauft“ — beim Publikum immer „ankommen“ und den Erfolg garantieren, wird sich diese Chance nicht entgehen lassen.

Erfahrungen und Ansichten sind den Umständen entsprechend verschieden. Dieser Meinungs-austausch wird aber für manchen Dirigenten aufschlußreich und anregend sein. (Schluß folgt)

Aus der Heimat der Kantoreien

Johann Georg Ahle zum Gedenken

Er erscheint uns wichtig, nachträglich des 250. Todestages eines in der alten Reichsstadt Mühlhausen in Thür. geborenen und verstorbenen Musikers zu gedenken, der über seine Heimat hinaus berühmt geworden ist. Es ist Johann Georg Ahle, welcher von Anfang Juni 1651 bis zum 2. Dezember 1706 lebte. Schon der Vater, Johann Rudolf Ahle (1625–1673,) wirkte als Organist und Schöpfer vieler geistlicher Lieder und anderer kirchlicher Kompositionen in Mühlhausen und war kurz vor seinem Tode sogar reichsstädtischer Bürgermeister. Von seinen Liedern sind noch heute „Liebster Jesu, wir sind hier“ und „Morgenglanz der Ewigkeit“ im evangelischen Gesangbuch enthalten. Leider besitzen wir über Johann Georg Ahles Leben nur spärliche biographische Mitteilungen. Seine Schul- und musikalische Ausbildung erhielt er wohl durch seinen talentierten und angesehenen Vater, nach dessen Tod er die Stelle des Organisten an der Kirche Divi Blasii übernahm, die er bis zu seinem Tod versah. Er ist somit als unmittelbarer Vorgänger Johann Sebastian Bachs anzusprechen. Auch er wurde wie sein Vater in den Rat der Reichsstadt gewählt. Als Dichter ist er ebenfalls hervorgetreten, empfing er doch 1680 vom Kaiser Leopold I. aus den Händen des Liederdichters Georg Neumark (1621–1681) die Dichterkrone. Zwei Ratswechsellusiken wurden 1679 und 1682 den neugewählten Mühlhäuser Bürgermeistern Konrad Meckbach und Benjamin Rülke gewidmet; sie

erschieden gedruckt und verlegt bei Johann Hüter (später J. Hüters Witwe) in Mühlhausen.

Johann Georg Ahle versuchte, die kunstvollere Kirchenmusik durch das einfachere und verständlichere Kunstlied zu ersetzen. Leider scheint der größte Teil seiner Werke, insbesondere seine Instrumentalwerke, verlorengegangen zu sein. Theoretisch wertvoll sind seine „Anmerkungen“ zu der 1704 veröffentlichten „Deutsche kurze und deutliche Anleitung zu der lieblich und löblichen Singkunst“ seines Vaters, deren erste Auflage von 1648 als verloren gelten muß.

F. W. L.

Liebhaborchester und Laienchor

Anläßlich der Göttinger Tagung des Bundes Deutscher Liebhaborchester hielt Prof. Dr. Felix Oberborbeck einen Vortrag zum Thema „Das Liebhaborchester in unserer Zeit“. In diesem Zusammenhang machte er auf eine beherzigenswerte Möglichkeit aufmerksam, die wir unseren Mitgliedern nicht vorenthalten wollen. Er sagte u. a.:

„Was aber fast völlig brachliegt: die Zusammenarbeit mit den Chören! Es gibt genug Chöre, die die gleiche musikalische ‚Linie‘ pflegen, die dieselben Konzertpläne haben, die aber mangels persönlichen und Arbeitskontaktes doch immer wieder zur Verpflichtung der Berufsorchester sich veranlaßt fühlen. Eine gelegentliche Zusammenarbeit müßte bei gutem Willen von beiden Seiten doch überall möglich sein. Wieviele heute leider nicht erklingende Werke würden aus dem Schreibtischdasein erlöst werden, wenn sich Chöre und Laienorchester mehr als bisher zu gemeinsamem öffentlichem Wirken entschlossen. Und auch der äußere Erfolg würde sich durch einen bedeutend stärkeren Besuch bald einstellen.“

Der schönste Erfolg aber wäre die Zusammenarbeit mit den schöpferischen Kräften unter dem Komponistennachwuchs. Hier leichte, aber gut klingende Orchestermusik zu schaffen, die auch von unseren Laienmusikvereinen zu bewältigen wäre, scheint eine der dankbarsten Aufgaben. Hier rundet sich der Kreis: Sind Komponisten, nachschaffende Laien und aufgeschlossene Hörerschaft erst einmal zu einem lebendigen geistigen Ring geschlossen, können wir wieder von einem echten Musikleben sprechen, das sich nicht auf Großstädte beschränkt, sondern in Stadt und Land seine segensreichen Wirkungen entfalten könnte.“

Zeitgenössischer Chorwerkzyklus

Glück und Klage

Erst in neuerer Zeit bildete sich die Gattung des Chorwerkzyklus heraus, in dem vom Inhalt her ein Zusammenhang der Teile geschaffen und im vokalen Bereich der Schritt von der nur reihenden Suite zur fast symphonischen Form getan wurde.

Das Problem dieses Formtypus ergibt sich aus dem Willen nach vielfältiger Spiegelung einer Grundidee und der solcher Vielfalt entgegenstehenden natürlichen Beschränkung der Ausdrucksmittel der mensch-

lischen Stimmen. Nicht nur die charakteristische Gestaltung der einzelnen Sätze, sondern ebenso die tektonischen Entwicklungen und Kontraste werden damit zum Kriterium für die Qualität des Werkes.

Eine zweite Problematik liegt im Streben nach „neuer“ Aussage einerseits und der Grenze der Kombinationsmöglichkeiten des gegebenen musikalischen Materials andererseits. Wer heute für Menschenstimmen schreibt, kann kein „neues Material“ mehr heranziehen. Was Menschenstimmen zu leisten vermögen, ist ihnen von Jannequin über Lassus, Gesualdo, Monteverdi, Bach, Mozart, Wagner, Strauss, Schönberg und Orff abverlangt worden. So verdichtet sich die Suche nach dem „Neuen“ zur Suche nach neuer Konfrontation und Kombination des bereits bekannten Möglichen. Das optimale Ergebnis solcher Suche ist ein ausgeprägter Personalstil.

Ludwig *Roselius* hat nun sechs Lieder im Volkston nach Gedichten aus dem Französischen von Manfred Hausmann für Chor a cappella unter dem Titel „Glück und Klage“ geschrieben. Ihm ist es gelungen, die angedeuteten Probleme überzeugend und fesselnd zu lösen. Seine Klangphantasie, die rhythmische Lockerheit und die auf der Renaissancetradition fußende Weiterführung des madrigalesken Stils führten zu diesem Erfolg.

Der Uraufnahme des Werkes bei Radio Bremen nahm sich der Jugendchor Vegesack unter Ernst *Meißner* an, der dem anspruchsvollen Werk zu einer eindrucksvollen Interpretation verhalf.

Klaus Blum

Am 26. Mai wird durch Bundespräsident Prof. Dr. Theodor Heuss in Köln zum ersten Male seit 1942 wieder die durch den Bundespräsidenten erneuerte *Zelter-Plakette* an Chöre, die in hundertjährigem Bestehen hervorragende kulturelle Arbeit geleistet haben, verliehen. In Zukunft soll die Verleihung jährlich erfolgen.

Der Chor der *Bremer Musikfreunde*, Bremen, und der *Lassus-Musikkreis*, München, sind dem Verband deutscher Oratorien- und Kammerchöre e. V. (vorm. Verband gem. Chöre Deutschlands) beigetreten.

Der *Städtische Musikverein* und der *Junge Chor* Bochum beschlossen unter GMD Franz-Paul Decker mit Beethovens 9. Sinfonie das Jahr 1956. Die Aufführung, die vor dreitausend Zuhörern stattfand, erbrachte dem Chor, dem Orchester, den Solisten, insbesondere aber dem Dirigenten einen nachhaltigen Erfolg.

Sein erstes Chorkonzert in diesem Winter veranstaltete der *Städtische Musikverein Rheydt* unter Leitung von Walter B. *Tuebben*. Neben dem Magnificat von J. S. Bach und Brittens „A Ceremony of Carols“ (Ein Kranz von Lobeböhen) gelangte die Weihnachtskantate von Honegger zur Aufführung, die sich der Chor als erste nicht-berufliche Gemeinschaft in Westdeutschland erarbeitete. Es wirkten ferner mit die Homburger Liedertafel, das Städtische Orchester Remscheid und als Solist Hans-Olaf Hudemann, Baßbariton.

Nach dem Jahresschlußkonzert 1956 mit Bruckners „Te Deum“ und Beethovens „Neunter“ (mit Maud Cunitz, Margit Kobeck, Peter Offermanns, Hans Olaf Hudemann, dem Extrachor des Opernhauses Nürnberg

und dem Fränkischen Landesorchester) bringt der Lehrergesangsverein Nürnberg unter Dr. Max Loy die „Matthäus-Passion“.

Der „Heinrich-Schütz-Chor Heilbronn“, der bereits für die französische Schallplattenfirma Editions Costal-Disques ERATO die „Musikalischen Exequien“ und die beiden Motetten „Selig sind die Toten“ und „Das ist je gewißlich wahr“ von Heinrich Schütz auf Langspielplatte sang, wird für die gleiche Firma drei weitere Schallplatten besingen: zwei Platten mit den Kantaten „Herz und Mund und Tat und Leben“ und „Du Hirte Israel, höre“ von Bach sowie eine Platte mit den Kantaten „Ihr lieben Christen, freut euch nun“ und „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr“ von Dietrich Buxtehude. Die Chorkantaten von Bach werden ergänzt durch die Solokantaten „Jauchzet Gott in allen Landen“ (Sopran) und „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“ (Tenor). Außer dem „Heinrich-Schütz-Chor Heilbronn“ sind an der Aufnahme u. a. beteiligt das Orchester des Südwestfunks Baden-Baden, die Solisten Ingeborg *Reichelt* (Sopran), Helmut *Krebs* (Tenor), Franz *Keldi* (Baß) und Professor Fritz *Werner*, der die Gesamtleitung hat.

Auf Einladung der evangelischen Gemeinde Trier wirkte der Leipziger Universitätschor unter seinem Leiter, Universitätsmusikdirektor Professor Friedrich *Rabenschlag*, an der festlichen Wiedereinweihung der altherwürdigen Basilika als Gotteshaus mit. Er brachte Psalme von Heinrich Schütz und Chöre aus Bachs Weihnachtssoratorium zur Aufführung. Diese Darbietungen wurden in Trier als künstlerisches Ereignis gewertet.

Anschließend sang der Chor in den Städten Velbert, Essen, Hannover, Bünde und Osnabrück mit großem Erfolg Werke von Schütz, Eccard, Walter, Praetorius, Schröter und Pepping. In Hannover und Herford wurden Rundfunkaufnahmen gemacht.

Der Bürgerhaus-Chor Langenberg (Rheinland) brachte in seinem ersten Chorkonzert des Winters unter Rudolf Flicker und unter Mitwirkung von Elisabeth Schmidt, Anni Bernards, Peter Offermanns, Clemens Kaiser-Breme, Hans Geffert, der Konzertgesellschaft Velbert und des Städtischen Orchesters Bochum Mozarts „Requiem“ und die „Vesperae solennes de confessore“ (KV. 339) zur Aufführung. Für 24. März 1957 ist die „Matthäus-Passion“ Bachs vorgesehen. Das Streichorchester des Bürgerhaus-Chors spielte in einer Weihnachtlichen Musik (mit Prof. August Bachem) und in einem Kammerkonzert „Wege zu Mozart“ (mit Franzpeter Goebels).

Der *Kinderchor des Bachchors Mühlhausen i. Th.* gab einen Abend mit weltlichen Kantaten, der überwiegend Georg Philipp Telemann gewidmet war. Von ihm hörten wir die komische Kantate für Baß und Kinderchor „Der Schulmeister“. Man merkte, mit wieviel Liebe sie durch Gertrud *Sawade* einstudiert worden war. Dr. Wilhelm *Koch*, Stendal (Baß) hatte sich, als langjähriges Bachchormitglied, zur Verfügung gestellt. Ungemein reizvoll der Kontrast zwischen der Baßstimme und den frischen Kinderstimmen! Von Telemann erklang ferner die „Kleine Kantate von Wald und Au“ für Kinderchor, Flöte (W. *Grosse*) und Continuo (Matthias *Sawade*), sauber und eindrucksvoll intoniert. An neueren Kompositionen hörten wir die „Handwerkerkantate“ von Cesar Bresgen und von Kurt Thomas eine Blockflötensonate. F. Wilh. Lucks

Der Offenbacher Oratorienchor „*Sängerverein von 1826*“ (Dirigent: Horst *Welter*) bereitet die europäische Erstaufführung der Auferstehungskantate „The glory around his head“ des amerikanischen Komponisten Jan Meyerowitz sowie eine konzertante Aufführung der „Carmina burana“ von Carl Orff vor.

DIE SINGSCHULE

Mitteilungsblatt des Verbandes der Singschulen e. V.

SCHRIFTFLEITER: LUDWIG WISMEYER, MÜNCHEN 27, MAUERKIRCHERSTR. 43, TEL. 483060

HANS REITZAMMER

Das Orff-Schulwerk und die Musikerziehung in der Volksschule

Das Werk

Im „Musiklexikon“ von Rudolph Tschierpe liest man unter dem Stichwort „Orff, Carl“ unter anderem: „Die pädagogischen Werke Orffs sind umstritten, aber zweifellos anregend.“ Dieser Satz wirft eine Reihe von Problemen auf, die nicht nur den Musiker angehen, sondern jeden Volksschullehrer, der für neue methodische Anregungen oder sogar Ausrichtungen ansprechbar ist.

In fünf Bänden liegt Orffs musikpädagogische Arbeit, das „Orff-Schulwerk, Musik für Kinder“ (Schott-Verlag, Mainz) vor. Ein bedeutender Schulmusiker, Eberhard Werdin, hat aus dem umfangreichen Schulwerk sogenannte Grundübungen entnommen und in einem dünnen Band damit eine Einführung in das gesamte Schulwerk Orffs gegeben. Diese Einführung ist ebenfalls im Verlag Schott erschienen.

Die Grundidee des Werkes

1. Das Kind im Pflichtschulalter (6. bis 14. Jahr) soll spielend und zwar instrumental spielend, und singend in das Reich der Musik eindringen. Das Kind soll nicht allein mit seiner Singstimme musikalisch tätig sein (Volksschulunterricht im Singen!). Es kommt dem Wesen der Musik und der psychologischen Eigenart des Kindes entgegen, wenn man dem Kind durch Spielmöglichkeiten auf einem entsprechenden Instrumentarium das erste Eindringen in die Klangwelt erleichtert.

2. Alle Übungen des Schulwerks geben der freien Improvisation, also der eigenen musikalischen Erfindung des Kindes weiten Raum. Orff erfüllt damit Forderungen, wie sie seit langem von den Reformpädagogen der Kunsterziehung und der Arbeitsschule aufgestellt wurden.

3. Stofflich nimmt das Schulwerk seinen Ausgangspunkt vom alten Kinderliedgut und gipfelt im „Sonnengesang“ des Franz von Assisi und im „Walburgisnachtstraum“ Goethes. Das Volksliedgut unseres Volkes und anderer Völker bildet jedoch die Grundlage des Musizierens. Neben dem Lied stehen eine Fülle von reinen Spielstücken für Instrumente, welche die durch den methodischen Gang jeweils geforderten musikalischen Probleme aufzeigen.

4. Der musikalisch-methodische Aufbau: Ausgangspunkt ist der Fünffonraum (Tonmaterial aus

der halbtönenlosen Tonleiter, z. B. c d e g a, pentatonisches Melodiengut). Die mit diesem Tonmaterial gebauten Melodien erhalten ihre gültige Begleitung (instrumental) in Bordunformen (Baßton oder Baßquinte unverändert fortklingend) und Ostinatos (immer wiederholte Tonfolge im Baß). Die elementare, werkgerechte Satzweise in den eben angeführten Formen ist völlig kadenzfrei gehalten und ohne besondere technische Schwierigkeiten auf dem Orff-Instrumentarium darzustellen. Verbunden mit dieser Einführung in das Melodische und Harmonische ist eine stark betonte Schulung des rhythmischen Gefühls des Kindes durch viele Sprech-, Klatsch- und Stampfübungen, die so ausgeweitet sind, daß damit kleine musikalische Formen wie Kanon oder Rondo entstehen.

Während der Band I nur pentatonisches Melodiengut verwendet, findet im Band II und III der Übergang zum Sechs- und Siebentonraum in Dur statt. Die Bände IV und V geben das Musizieren in Moll. Als neue Begleitform taucht bereits im II. Band das Mitgehen einer zweiten Stimme in Terzen und Sexten auf. Mit der Einführung der Stufenbegleitung kommen neue Übungen im Klangsatz, vor allem im Dreiklangsatz, hinzu. Der III. Band bringt das Musizieren mit der Ober- und Unterdominante, also Begleitformen, die in die vertrauten musikalischen Bezirke der Kadenz führen. Orff sagt aber hier: ... „doch ist anzunehmen, daß sich durch die vorausgegangene Übung das Stilgefühl so entwickelt und gefestigt hat, daß ein Abgleiten ins allzu Konventionelle, vor allem in der Improvisation, vermieden werden kann.“

Sonderfragen des Volksschullehrers

a) Das Instrumentarium

Es ist hier nicht der Ort, das Orff-Instrumentarium zu beschreiben und über die Spielweise der einzelnen Instrumente zu belehren. Echte Anschauung (Sehen, Hören, Selbstmusizieren) einerseits und technisch einwandfreies Vormachenlassen durch einen Könnler andererseits sind unerlässlich, wenn die Beschäftigung mit dem Schulwerk überhaupt Sinn und Erfolg haben soll. Ich weise aber die Suchenden hin auf die eingehende Beschreibung der Spieltechnik der Orff-Instrumente bei W. Keller „Einführung in Musik für Kinder“, Schott-Verlag, Mainz, S. 8 ff.

Der Verfasser hält es für notwendig, hier auch besonders über die *Gefahren* zu sprechen, die diese Kinderinstrumente in sich bergen und Warntafeln zu errichten für alle bedenkenlosen Nurnachahmer. Einmal entspricht es durchaus nicht den Absichten des Schulwerks, *nur* das Rhythmische entwickeln zu wollen. Stampfen, Klatschen und die ausschließliche Verwendung von Schlagzeug (Holztrommel, Rahmentrommeln, Klangstäben usw.) führen zu leicht in eine pädagogische Sackgasse. Dabei ist ganz offensichtlich, daß Orff hauptsächlich darauf ausgeht, den *Klangsin*n des Kindes zu wecken und neben der rhythmischen die melodische Übung zu pflegen. Es darf nicht vergessen werden, daß zum Orffschen Musizieren in erster Linie die Singstimme und die Blockflöte gehören. Warum dann aber die Verwendung von Schlaginstrumenten in dieser reichen Auswahl bei der elementaren Musikerziehung? Zunächst ist es klar, daß bei der Betonung des rhythmischen Elementes solche Instrumente gewählt werden müssen, die der klanglichen Darstellung eines Rhythmus besonders entgegenkommen. Hinzu tritt folgende Tatsache, die Wilhelm Twittenhoff klar formulierte: „Keinem der heute gebräuchlichen Instrumente, die zum Teil eine hochentwickelte Technik für ihre Beherrschung voraussetzen, stehen das Kind und der Laie mit ähnlicher Unbefangenheit gegenüber wie den Schlagwerkzeugen. Das ist entscheidend bei einer Pädagogik, die in der Entfaltung der Improvisationsfähigkeit ihre vorzüglichste Aufgabe erblickt.“

Auf Schlaginstrumenten in einer musikalisch einwandfreien Weise zu spielen, ist nun weit schwerer als der Laie im allgemeinen annimmt. Natürlicherweise fehlt ja diesen klangspröden Instrumenten das, was die musikalische Gestaltung lebendig und seelenvoll macht, nämlich der *Atem*. Während dieser beim Singen oder Blasen, zu einem gewissen Grad auch beim Streichen, noch in seiner natürlichen Weise in die musikalische Gestaltung hineinwirkt, kann er bei den Schlaginstrumenten nur in einer „stellvertretenden“ Form durch ein klanglich abgestuftes, dynamisch und agogisch differenziertes Spiel in Erscheinung treten. Es geht also um das *gesangliche* Spielen auf den Schlagwerken. Hans Bergese gibt uns in seinem Schulwerk für Spiel, Musik und Tanz zu diesem Punkt vier beherzigenswerte Anweisungen: 1. Beim Spielen lautlos mitsingen! 2. Uns selbst zuhören, ob das Gespielte dem Gesungenen gleicht! 3. Die Artikulation — die Aufteilung der Melodie auf den linken oder rechten Schlägel — nicht dem Zufall überlassen, durch überlegte Artikulation das Geschehen zwischen den Noten plastisch gestalten! 4. Im Körper so gelöst und beweglich sein, daß wir dem Auf und Ab des melodischen Flusses bewegungsmäßig nachspüren können!

Das Spiel auf dem Orff-Instrumentarium setzt also beim Lehrer eine ganze Menge Können und Wissen voraus. Nicht allein die technische Beherr-

schung des Spielvorganges und die exakte Darstellung der metrischen Sachverhalte, sondern ausgeprägtes musikalisches Vorstellungsvermögen (rhythmische, melodische, klangliche Phantasie) und dazu viel musikantischer Gestaltungswille sind gefordert. Wer das nicht mitbringt (man kann leider einige der aufgeführten Dinge nicht durch Arbeit erwerben), der lasse die Finger von der Materie! Ein mechanisches Herumklumpern auf den Orff-Instrumenten ist vom Erzieherischen und vom Musikalischen aus völlig wertlos.

Das Kapitel soll nicht geschlossen werden, ohne auf die Anschaffungsfragen und auf die entsprechenden Erfahrungen einzugehen. Als Hersteller der Instrumente sind zwei größere Firmen zu nennen: Studio 49, Schlagwerk-Instrumentenbau, Gräfeling/Obb. und daneben: Sonor, Schlagwerk für Jugendmusik, Aue/Westfalen.

b) Die Improvisation

Es gibt bestimmte Gruppen von Musikern, die die musikalische Improvisation vielfältig anwenden und deshalb beherrschen müssen (Organisten, Tanzmusiker, Interpreten des Jazz u. a.). Zur Zeit Bachs war die Kunst der Improvisation für jeden Musizierenden eine Selbstverständlichkeit und der Prüfstein für echtes Musikantentum. Ex improvise heißt „ohne Vorbereitung“, es meint das Schaffen aus dem Stegreif, das aus dem Augenblick Geborene und unmittelbar Wiedergegebene.

Die Reformpädagogik hat schon seit langem die Forderung nach der Entfaltung der schöpferischen Kräfte im Kinde erhoben. In keinem Volksschulfach ist die praktische Verwirklichung dieser Ideen so wenig vorwärtsgekommen wie gerade im Musikunterricht. Nun wird im Orff-Schulwerk dem Lehrer ein Weg gezeigt, der durch einfachste Improvisationsübungen ein selbstschöpferisches Arbeiten, ein freies Schalten mit den Elementen der Musik möglich macht und so ein Hineinwachsen in die musikalischen Ausdrucksmittel fördert. Improvisatorische Versuche beginnen mit der Anregung der Klangphantasie unter stärkster Heranziehung des musikalischen Primärorgans, des Gehörs. Die Hände, die Motorik, das sind Dinge, die beim Kind in kurzer Zeit Erstaunliches leisten, wenn man die Orff-Instrumente verwendet. Die Kontrolle durch das Ohr jedoch muß vom Lehrer immer wieder herausgefordert werden. Hier liegen die eigentlichen Erziehungsaufträge. Der Volksschullehrer hat nun leider in seiner Ausbildung für diesen Zweig der Musikübung wenig oder keine Ausbildung erfahren. Es wird deshalb empfohlen, neben dem Orff-Schulwerk das Heft „Elementares Musikschaffen — Wir finden Melodien und Begleitformen“ von Fritz Reusch (Schott-Verlag) zu studieren. Eine sehr anregende und ausführliche Anleitung für das Improvisieren mit dem Orffschen Instrumentarium gibt auch Kurt Sydow in „Wege elementarer Musikerziehung“ (Bärenreiter-Verlag,

Kassel). Auf dieses Buch kann der Volksschullehrer nicht genug hingewiesen werden, weil es modernste Erkenntnisse auf musikerzieherischem Gebiet auf die Gegebenheiten der Volksschule abstimmt, von Stundenbeispielen ausgeht und daran alle Probleme entwickelt.

c) Notenschrift

Orff schreibt in seinen Hinweisen und Anmerkungen zum I. Band: „Am Beginn aller musikalischen Übung, der rhythmischen wie der melodischen, steht die Sprechübung. Einzelworte, Wortreihen, Rufe, Sprüche werden, wie die ausgeführten Beispiele zeigen, rhythmisch fixiert und in Notenschrift festgehalten. (Man könnte denken, daß es sinnvoll wäre, gleichzeitig mit dem ersten Schreibunterricht die Kinder spielend in die Notenschrift einzuführen!)“ — Davon will unser neuer Bildungsplan nichts wissen: „Die Unterstufe begnügt sich, die Melodie in einfacher Weise zu veranschaulichen. Vom 4. Schülerjahrgang ab erfolgt die Einführung in die Notenschrift.“ — Orffs Arbeit will schon den Erstklässer erfassen, Kinderverse, wie „Lirum, larum, Löffelstiel“, „Backe, backe, Kuchen“ u. a., dazu Leiermelodien im Drei-, Vier- und Fünftönen sind Stoff der ersten und zweiten Klasse. Solch einfache Melodiegestalten lassen sich verhältnismäßig leicht in der gebräuchlichen Notation darstellen. 10- oder 11jährige Kinder aber sind diesem Liedgut schon gründlich entwachsen. — Nun kann natürlich das Singen und Musizieren nach dem Schulwerk im Anfang auch ohne das Hilfsmittel „Notenschrift“ vor sich gehen. Kurt Sydow hat in dem schon angeführten Buch eine schöne Zusammenstellung von Übungen unter der Überschrift „Wie verwende ich das Orffsche Instrumentarium“ gegeben, die ein bewährter Ausschnitt aus unendlich vielen Möglichkeiten sind und im Vorfeld zum Orffschen Schulwerk liegen. Es sind Aufgabenstellungen, die Notenkenntnis nicht voraussetzen.

Jeder Praktiker weiß, daß die Einführung in die Notenschrift vom Singen aus erhebliche Schwierigkeiten bereitet. Er weiß aber auch, wie gerade das Instrument (durch das „Begreifen“) diese Aufgabe erleichtert. Die Stabspiele, die zum Orffschen Instrumentarium gehören und von Erst- und Zweitklässern technisch erobert werden können, geben die beste Hilfestellung für die elementare Notation. In diesem Zusammenhang ist die Frage der Sing- und Musizierfibel für jeden Unterklasselehrer von größter Wichtigkeit. Er nehme Fritz Jöde „Die Musikantenfibel“ mit dem Erläuterungsband Fritz Jöde „Das kann ich auch“ (beide im Verlag Junge Musik B. Schott's Söhne, Mainz, Bausteine für Musikerziehung und Musikpflege) oder Gustav Wirsching „Unsere Singfibel“ (Verlag Kösel, München) und die begreifliche Scheu vor dem Unternehmen „Einführung in die Notation“ wird schwinden. Ohne diese Voraussetzungen kann mit dem Orff-Schulwerk nicht gearbeitet werden.

Schlußbetrachtung

Die Aussichten, daß unser musikerzieherischer Betrieb in der Volksschule vom Orff-Schulwerk her neuen Auftrieb bekommt, sind zur Zeit nicht groß, obwohl im Bildungsplan die Sätze stehen: „Auch der Instrumentalunterricht soll in der Volksschule nach Möglichkeit angeregt und gepflegt werden. Er führt zu einer guten Jugend- und Hausmusik.“ — Wo es aber noch musikalische und wagemutige Volksschullehrer gibt, da sollte das Werk angepackt werden, denn es bringt uns, werden seine Klippen erkannt und klug umschifft, ein gewaltiges Stück weiter auf musikerzieherischem Gebiet zum Nutzen unserer Kinder und unserer musikalischen Kultur.

Augsburger Singschule:

Britten-Erstaufführung

Das Weihnachtssingen 1956 der Augsburger Singschule ging, mit Ausnahme des letzten Teils, gänzlich neue Wege. Direktor Josef Lautenbacher hat es gewagt, in die Mitte des herkömmlichen Abends einen Chorzyklus des derzeit wohl bedeutendsten britischen Komponisten, Benjamin Britten, zu stellen, der wahrscheinlich nicht nur für Augsburg ein Novum war. Das war sehr schön und sei ihm nebst seinen Sängern herzlich gedankt.

Das Weihnachtssingen begann mit einem „Magnificat“ von Monteverdi, dem ersten Großmeister der Oper. Dieses Werk bietet, zumal in den solistischen Sopran- und Tenorpartien, schon Ausdrucksmusik hohen Grades. Hier spielt auch schon die Koloratur als Ausdrucksmittel eine wesentliche Rolle. Ein Prachtbeispiel jenes Übergangs von der objektiven Aussage der chorischen Schreibweise zur subjektiveren, beweglicheren des Solisten!

An zweiter Stelle standen, eingerahmt in die Antiphon „Hodie Christus natus est“, eine Reihe von Lobchören Benjamin Brittens. Wer seine „Hymn to St. Cecilia“ oder anderes von ihm kannte, wird sich in dieser Musik sogleich zu Hause fühlen. Britten ist kein Dogmatiker irgendwelcher neuer Techniken. Er nimmt die gegebene Fülle der harmonischen, melodischen und rhythmischen Möglichkeiten hin; ein Dreiklang bedeutet ihm nicht mehr oder weniger als ein Quartakkord oder eine polytonale Spannung, und er hat sich außerdem von seinem Landsmann Vaughan Williams das Geheimnis eines gut klingenden Chorsatzes vererben lassen. Wohltuend ist, daß der Hörer nicht klangferne Experimente vorgesetzt bekommt, sondern Musik, die in Klang und Ausdruck ihren wahren Zweck erfüllt. Überall fühlt sich der Hörer von echter und zugleich raffiniert praktizierter Kunst berührt. Britten ist — 250 Jahre nach dem seligen Henry Purcell — tatsächlich wieder einmal ein echter „Orpheus britannicus“.

Der zweite Teil brachte nach klassischen Weihnachtchören von Prätorius, Schütz und Sweelinck eine hervorragend schöne Motette „Singet frisch“ von Hugo Distler, in der mit dem cantus firmus „Joseph, lieber Joseph mein“ einige musikalische Wunderdinge ge-

schehen, und dann vier Weihnachtsliedsätze von Hans Lang, die das Volkstümliche nicht verwischen, aber auch nicht überbetonen.

Der Chor der Augsburger Singschule zeigte sich dem sehr anspruchsvollen Programm gegenüber auf bewundernswerter technischer und klanglicher Höhe. Das gilt sowohl für die gemischten Chöre wie für den Frauenchor bei Britten. Auf jeden Fall ist es Josef Lautenbacher gelungen, den inneren Kontakt seiner Chormitglieder zu den Werken herzustellen. Die Solistenfrage war im alten, kirchenchörlchen Sinn aus dem Chor selbst gelöst. Die Damen Adelinde Gaß-Bugle und Mimi Hahn (Sopran), die Herren Hermann Hummel und Toni Groll (Tenor) sowie die Altistin Bärbel Baader und der Bariton Luitpold Gruber machten ihre Sache sehr gut, nicht im Sinne des brillierenden Gesangsstars, sondern in dem des Concertinos aus dem Ganzen, wie ihn die barocke Regel haben will. Theodor Menzel meisterte den Harfenpart bei Britten technisch virtuos und musikalisch sensibel. Reinhold Lampart an der Orgel vollbrachte eingangs mit der „Toccata“ von Frescobaldi, dann mit dem fast konzertanten Orgelsatz bei Monteverdi und bei den „Kanonischen Veränderungen“ Bachs beachtliche solistische Leistungen. Der ganze Abend hatte einen sympathisch frischen Zug, weg von den Gepflogenheiten, die man um diese Zeit automatisch soundso oft zu hören bekommt.

Willi Leininger

BÜCHER FÜR DEN STIMMBILDNER

Hans Joachim Moser: „Technik der deutschen Gesangskunst“ (Walter De Gruyter & Co., Berlin, Sammlung Götschen, Bd. 576/576).

Hans Joachim Moser, der bekannte, versierte Musikwissenschaftler, versucht uns in diesem Büchlein die „deutsche Gesangskunst“ für die Stimmbildung besonders schmackhaft zu machen. Er hält die italienische „Bel-canto“-Schule als stimmliche Ausbildung für die sprachlichen Ansprüche der deutschen Gesangspartien im allgemeinen — und im besonderen in der deutschen Sprache —, auch in Anbetracht der heute üblichen, z. T. sehr großen Orchesterapparate für nicht ausreichend. Daraus entwickelt er seinen theoretischen Aufbau zur Schulung einer Stimme. Allerdings ist der Inhalt für einen Nichtfachmann und den jungen Gesangsstudierenden zu wissenschaftlich-theoretisch, um ihm als praktischer Wegweiser dienen zu können. Den Kenner der Gesangskunst und den Stimmbildner wird es aber interessieren, die Ansicht Mosers mit der eigenen zu konfrontieren.

Frieda Hempel: „Mein Leben dem Gesang“ (Argon-Verlag, Berlin).

Das Resümee einer glänzenden Karriere! Frieda Hempel war Meisterschülerin von Professor Selma Nicklass-Kempner am Sternschen Konservatorium in Berlin. Ihr Weg führte die Sängerin über Breslau in die Verbände der Kgl. Hofopern Schwerin und Berlin und von hier in die „Metropolitan Opera“ nach New York. In einer ansprechenden, ungekünstelten Art bringt uns Frieda Hempel „ihre Zeit“, die Zeit der großen Primadonnen und Tenöre, die letzte Zeit des fast sorglosen Bühnenglanzes der Sänger nahe. Das Buch ist nicht nur eine Lektüre der Erinnerungen für die Älteren, sondern auch Wegweiser für die studierende Sängergeneration, der wir folgende Sätze Frieda Hempels besonders ans

Herz legen möchten (und jedem Singschullehrer dazu!): „Ein Sänger braucht Zeit. Er braucht auch etwas anderes: er braucht Schonung!“

Inge Wismeyer-Reuter

AUS DEN SINGSCHULSÄLEN

Die Sternsingerbuben der Kaufbeurer Martinsfinken unter Leitung von Ludwig Hahn sangen am 8. Januar vor dem Bischof von Augsburg internationale Sternsingerlieder.

Die Sternschule Gundelfingen zählt in diesem Schuljahr 112 Kinder in vier Klassen, die auch mit dem Orff-Schulwerk arbeiten. An die Singschule angeschlossen sind Blockflöten- und Violinkurse. Das Weihnachtssingen stand unter dem Titel „Nun singet und seid froh“ und fand in der Pfarrkirche St. Martin statt. Die Kinder sangen ein- und zweistimmige Weisen in zeitgenössischen Sätzen von Hans Kulla, Walter Hensel, Hans Lang, Johannes Koch, Otto Jochum, Adolf Lohmann, Karl Lorenz und Willi Träder. Das Programm vervollständigten kleine Instrumentalsätze alter Meister für Geigen und Blockflöten. Die Leitung hatte Martin Griffig, der — wie die Presse vermerkte — „ausgetretene Pfade bewußt vermied“. „In dieser Art konnte eine ganze Reihe von Sätzen als vorbildlich angesehen werden. Es ist sehr gut, daß mit der stimmbildnerischen Erziehung der Kinder die geschmackliche gefördert wird, denn gleich wichtig ist das Was und Wie beim Singen. Reizvoll machte sich die Verwendung von Instrumenten des Orff-Schulwerks, so daß sich im Verein mit Blockflöten und Geigen nette Klangwirkungen ergaben...“

In Pfaffenhofen wirkte die Städtische Singschule bei einem Weihnachtskonzert der Volkshochschule neben dem Kirchenchor und der Liedertafel unter Leitung von Chorregent Weinberger mit. Zur Aufführung kam das Weihnachtsoratorium „Sei uns willkommen Herre Christ“ von Michael Kuntz.

DER VERBAND BERICHTET

Neu in den Verband der Singschulen e. V. aufgenommen wurde die Städtische Singschule Sulzbach-Rosenberg mit 400 Kindern, Leiter Lehrer Oswald Heimbucher.

Domkapellmeister Mser. Prof. Ludwig Berberich, der am 23. Februar 75 Jahre alt wurde, hat nach 38jähriger Tätigkeit an der Spitze des Münchener Domchors sein Amt niedergelegt.

Das chorische Spiel „Jungfrau Maleen“, zu dem Theo Laitenberger die Musik schrieb, wurde vom Calwer Gymnasium zur Uraufführung gebracht.

Der Schülerkreis von Dela Dierichs und Anneliese Overhoff veranstaltete in Bochum ein Hausmusik-konzert, dessen Programm hauptsächlich Werke von Robert Schumann enthielt.

In München wurde ein „Lassus-Kreis, Arbeitsgemeinschaft für mehrhöriges Musizieren“ gegründet. Zum Präsidenten wurde Prof. Dr. Erich Valentin, zum Vizepräsidenten Paul Winter gewählt.

Neuerscheinung!

Silvestro Ganassi. La Fontegara

Bedeutendstes Schulwerk des Blockflötenspiels a. d. 16. Jh. (Venedig 1535), zugleich früheste systematische Lehre der Verzierungskunst f. d. Blockflöte, andere Bläser, Saiteninstr. u. Gesang. Herausg. v. Hildemarie Peter. DM 9,60

ROBERT LIENAU



BERLIN-LICHTERFELDE



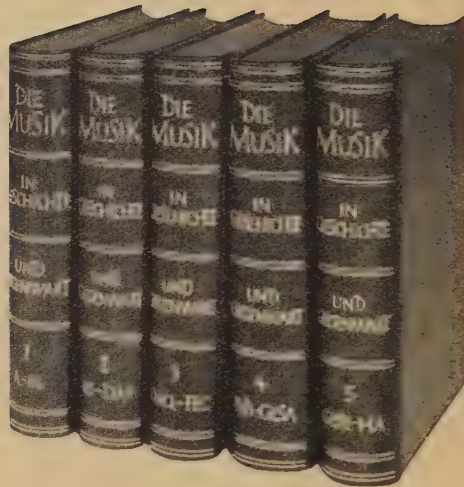
»Ungelöste Fragen«, so nannte der Maler Emil Schwa sein Gemälde, das den Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf gehört. Nach der Lektüre der großen Zeitung unterhalten sich die Honoratioren über die Probleme der Zeit. So war es damals, so ist es heute, so wird es morgen sein. Die Zeiten haben sich geändert und mit ihnen die Zeitungen. Heute wird auf den Tischen die Frankfurter Allgemeine Zeitung liegen; und sie wird auch oft ungelöste Fragen aufwerfen, weil sie von ebenso unabhängigen Geistern gelesen wird, wie sie von unabhängigen Redakteuren gestaltet wird. Publizisten von Rang wie Hans Baumgarten, Erich Dombrowski, Karl Korn und Erich Welter sind die Herausgeber. Friedrich Sieburg gehört dem engsten Stab der Redaktion an. Eine sorgfältig ausgewählte Redaktion und ein weltweites Korrespondentennetz bemühen sich, über die Probleme der Zeit geistig und künstlerisch tätige Menschen zu informieren. Ein Monatsabonnement kostet DM 4,50. Wir senden Ihnen gern einige Probezeitungen. Schreiben Sie bitte an unseren Verlag in Frankfurt am Main, Börsenstraße 2-4.

Frankfurter Allgemeine
ZEITUNG FÜR DEUTSCHLAND

MGG

monatlich

DM 7.60



DAS STANDARDWERK FÜR DEN MUSIKFREUND

Zur Zeit noch zum Subskriptionspreis

Lieferung der bereits vorliegenden

5 Bände nach Verständigung über Zahlungstermin

Verlangen Sie unverbindliches Angebot

NEUWERK
BUCH- UND MUSIKHANDLUNG
KASSEL-WILHELMSHÖHE

Wer wohnt wo?

Jede Zeile dieser Anzeigen-Tafel kostet bei sechsmaligem Erscheinen im ganzen Jahr 6,40 DM

KLAVIER: Grete Altstadt-Grupp , Wiesbaden, Bierstadter Höhe 21, Klassik bis Zeitgenossen	SOPRAN: Ruth Bönigk , Helmbrechts/Oberfr. Speziell alte und neue Kirchenmusik
KLAVIER: Sascha Bergdolt , Wuppertal-Sonnborn. Zur Waldesruh 72, Tel. 374 53, Konzerte – Unterricht	SOPRAN: Tilla Briem , Oratorien, Liederabende, Essen-Werden, Klemensborn 1
KLAVIER: Liesel Cruciger , Krefeld, Germaniastraße 205, Ruf 2 46 40	SOPRAN (Koloratur): Adele Daniel , Konzertsängerin, Bad Ems (Lahn), Wilhelms-Allee 3
KLAVIER: Erika Frieser , Köln-Brück, Bruchfeld 8 Tel. 87 33 85	SOPRAN: Margot Müller , Hagen (Westf.), Bahnhofstraße 41, Telefon 65 75
KLAVIER UND CEMBALO: Franzpeter Goebels , Mülheim (Ruhr)-Saarn, Klosterstraße 57, Fernruf 4 81 88	SOPRAN: Helma Panke , München, Rosenheimer Str. 214, Telefon 4 32 94, Oratorien, Konzertarien, Lieder
KLAVIER: Marianne Krasmann , Bremen, Klugkiststr. 2 F, Telefon 479 50	SOPRAN: Ruth Siebenborn , Soest (Westf.), Kölner Ring Nr. 43, Tel. 25 77, Konzert, Lied, Oratorium
KLAVIER: G. Louegk , München, Möhlstraße 30	ALT: Friedel Becker-Brill , Wuppertal-Elberfeld, Schmachtenbergweg 27, Telefon 3 50 39
KLAVIER: Prof. Karl Hermann Pillney , Staatliche Hochschule für Musik, Köln, Tel. Bensberg 12 27	ALT: Lotte Wolf-Matthäus , Konzert- und Oratoriensängerin, Ilten-Hannover, Telefon Lehrte 857
KLAVIER: Hildegard Schimbke , Naila/Oberfr. Chopin-Spezialistin	KONTRA-ALT: Dore Blindow , Oratoriensängerin, Bremen, „Friedehorst“, Tel. 7 51 47
KLAVIER: Eleonore Stix , Gauting vor München, Waldpromenade 40, Telefon München 8 85 60	TENOR: Wilhelm Kaiser , Konzertsänger, Hannover, Löwenstraße 8
KLAVIER: Prof. Erik Then-Bergh , Essen, Auf dem Holleter 29, Ruf: 22 29 19, oder München, Staatliche Hochschule für Musik	TENOR: Wilhelm Koberg , Konzertsänger, Hamburg 13, Brahsallee 28, Telefon 44 73 39
KLAVIER: Ele Unkelbach-Eckhardt , Mülheim/Ruhr Prinzenhöhe 22, Ruf 49 04 89 Konzerte – Unterricht – Tonbandüberprüfung	TENOR: Heinrich Möbus , Konzertsänger, Darmstadt, Wenckstraße 32. Oratorien, Konzertarien, Liederabende
VIOLINE: Ernst Hoffmann , Konzert-Violinist, Violinstudio, Hannover, Auf dem Emmerberge 14	TENOR: Horst Sander , Konzertsänger, Ennepetal-Milspe, Kölner Straße 190a, Telefon 37 14
VIOLINE: Prof. Antonio Mingotti , Meisterkurse, München 22, Kaulbachstraße 68a, Telefon 3 13 84	BASS-BARITON: Eugen Klein , Städt. Konservatorium Duisburg, Telefon 4 04 66 Wanne-Eickel
CELLO: Carlt. Preußner , Marxgrün/Oberfr. (Frankenwald), Landhaus Preußner, Meisterkurse	BASS-BARITON: Wolfgang Nietzer , Heilbronn, Bismarckstraße 29, Telefon 20 07, Oratorium
STREICHQUARTETT: Assmann-Quartett Sekretariat: Frankfurt a. M., Fuchshohl 66, Tel. 2 62 31, und Konzertdirektion H. Schlote, Frankfurt, Stettenstr. 31	BASS: Rainer Grönke , Hannover, Sekretariat Lutter/Barenberg, Seesener Straße 87, Tel. 2 20
STREICHTRIO: Herrmann-Trio (Herrmann, Kramer-Büche, Molzahn), Frankfurt/Main, Im Burgfeld 212, Tel. 52 72 56 und Konzertdirektion H. Hoppe, Stuttgart, Landhausstraße 90	GESANGSAUSBILDUNG: Bertha Dammann – Helmut Laue , Mikrophon-Schulung, Hamburg 20, Alsterkrugchaussee 114, Ruf 51 76 82
ORGEL: Günther Bönigk , Helmbrechts/Oberfr. In- und ausländische Orgelmusik, bes. Gegenwart	GESANGSAUSBILDUNG: Prof. Paul Lohmann , Wiesbaden, Umlandstr. 16, und Prof. Franziska Martienßen-Lohmann , Düsseldorf, Kaiserswerther Straße 218
	GESANGSSTUDIO: Inge Wismeyer-Reuter , München 27, Mauerkircherstraße 43, Ruf 48 30 60, Gesangsausbildung, Stimmkontrolle für Sänger und Schauspieler

ROBERT-SCHUMANN-KONSERVATORIUM DÜSSELDORF

Direktor: Prof. Dr. Joseph Neyses

Ausbildung in allen Fächern der Tonkunst / Staatlich anerk. Seminar für Privatmusiklehrer / Kirchl. anerk. Seminar für Katholische Kirchenmusik / Propädeutisches Seminar / Tonmeisterschule Prof. Dr. Ing. Trautwein / Colloquium für alte Musik / Studio für Neue Musik.

Aufnahmeprüfungen für das Sommersemester 1957: 25. bis 30. März 1957
Auskunft und Anmeldung: Düsseldorf, Inselstraße 27, Ruf 44 63 32



Alte und neue Meister-Instrumente · Kunstgeigenbau

HAMMA & CO.

STUTTGART-N · HERDWEG 58 · GEGRÜNDET 1864

Fachmännische Bedienung · Künstlerische Reparaturen

An- und Verkauf alter Violinen, Violas, Celli und sämtlicher Zubehörteile

„PALLADA“, das hervorragende Reinigungsmittel für Streichinstrumente

Empfehlenswerte Musikliteratur

OTTO ERICH DEUTSCH

Neue Schubert-Dokumente

brosh. DM 3,-

Seit der II. Band (erste Hälfte) des Werkes „Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens“ 1914 in München erschienen ist, sind zahlreiche neue Briefschaften, Akten usw. aufgetaucht. Unter diesen mehr als 170 Dokumenten sind über 12 neue Briefe von Schubert selbst. Mit der Herausgabe dieser neuen Dokumente als Sonderdruck wird die dokumentarische Arbeit zur Biographie Schuberts weiteren Interessenten in handlicher Form zugänglich gemacht.

HERMANN HALLER

Leitfaden zur Einführung in die Harmonielehre

zum Gebrauch im Instrumentalunterricht und an Seminarien brosh. DM 2,75

Der Verfasser bietet, gestützt auf seine Erfahrungen als Seminar-Musiklehrer, in seinem Leitfaden eine klar aufgebaute leichtverständliche Einführung in die Grundgesetze der musikalischen Komposition.

WALTHER REINHART

Die Aufführung der Johannes-Passion von J. S. Bach und deren Probleme

brosh. DM 8,-

Das als Jahressgabe der Internationalen Bach-Gesellschaft auf Ende 1956 in einer sorgfältig revidierten Neuauflage erschienene Werk ist für jeden Dirigenten und J. S. Bach-Freund von größtem Interesse. Walther Reinhardt, der Initiator und Mitbegründer der Internationalen Bach-Gesellschaft hat sich in jahrzehntelanger intensiver Arbeit als Interpret und Forscher ein profundes Wissen um das Werk und den Stil J. S. Bachs erworben. Er bietet in seiner Abhandlung eine tiefgründige Analyse der Johannes-Passion und eine ebenso klare Darstellung ihrer aufführungstechnischen Probleme.

Demnächst erscheint:

RUDOLF SCHOCH

Neue Wege zu Melodie- und Formgefühl durch Improvisation

brosh. ca. DM 3,-

Wenn wir schon im Anfangsunterricht daran denken, immer wieder melodische Ganzheiten zu bieten, durch das Kind aufnehmen, wiederholen, verändern und auch selber finden zu lassen, wird das Empfinden für den organischen Ablauf einer Weise und die ausgewogene Form geweckt, Rhythmen und Verse verwandeln sich in lustbetonter Arbeit in Melodien. Der Vergleich zwischen den verschiedenen Lösungen der nämlichen Aufgabe führt zur Wertung und schließlich von der spontanen Improvisation zur bewußten Gestaltung. In all unserm Tun wird die Gehörschulung stark in den Vordergrund gerückt. Das Heft zeigt Wege, die vielfach erprobt wurden, auf den verschiedensten Stufen anwendbar sind und zum Erfolg führen.

VERLAG HUG & CO.

Postfach Zürich 22

städt. akademie für tonkunst, darmstadt

Leitung: Professor Konrad Lechner

Dozenten: Reinhold Barchet, Harro Dicks, Hermann Heiss, Konrad Lechner, Hans Leygraf, Gerhard Meyer-Sichting, Wolfgang Widmaier, Heinz Rehfuss.

Meisterklassen und Ausbildungsklassen

Opern- und Orchesterschule

Seminar für Privatmusikerzieher mit Staatsexamen

Auskunft und Anmeldung:

Sekretariat Darmstadt, Hermannstraße 4

Tel. 8031, Nebenstelle 339

Folkwangschule der Stadt Essen

Leitung: Generalmusikdirektor Prof. Heinz Dressel

Meister- u. Fachklassen für alle Instrumente und Gesang, Dirigieren und Komposition, Seminare für Privat-Musik-Lehrer und Rhythmische Erziehung, ev. u. kath. Kirchenmusik, Opern- und Opernchorschule, Studio für neue Musik.

Abteilung Tanz: Bühnentänzer und Bewegungslehrer

Leitung: Kurt Jooss

Abteilung Schauspiel und Sprechen:

Leitung: Heinz Dietrich Kenter

Essen-Werden - Telefon 49 24 51/3

Akademie für Musik und Theater Hannover

Direktor: Prof. Ernst-Lothar von Knorr

Ausbildungsklassen

für Komposition, Dirigieren, Gesang, Klavier, Harfe, alle Streich- und Blasinstrumente

Solistenklassen

Abteilung für Kirchenmusik (A-Prüfung)

Musikseminar, Rhythmikseminar

Schulmusikabteilung

(Ausbildungsabteilungen für höhere Schulen u. Mittelschulen)

Opernabteilung / Schauspielabteilung

Fachabteilung Tanz / Orchesterschule

Auskunft erteilt die Geschäftsstelle der Akademie, Hannover, Walderseestraße 100, Fernruf 6 12 47

Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

Direktor: Professor Walter Rehberg

Abteilungen für: Privatmusiklehrer, Schulmusik, Kirchenmusik, Solistenausbildungsklassen, Chorzerziehung, Opern- und Orchesterschule.

Klavier: Prof. Rehberg (Meisterklasse), Knieper, Rybing, Prof. Schelb, Slavin. - Violine: Stanske (Meisterklasse), Kiskemper. - Bratsche: Dietrich (Meisterklasse). - Violoncello: Koscielny (Meisterklasse), Spengler. - Gesang: Müller (Meisterklasse), Kammersängerin Elisabeth Friedrich, Hartwig, Berberich-Rahner. - Dirigieren: Generalmusikdirektor Krannhals. - Flöte: Delius. - Blasinstrumente: Mitgl. der Bad Staatskapelle. - Hochschuleorchester: Dietrich. - Chorzerziehung: Wehrle. - Opernschule: Generalmusikdirektor Krannhals. - Musiktheorie u. Musikgeschichte: Stellvert. Direktor Dr. Gerhard Nestler, Hesse, Prof. Krauss, Prof. Schelb (Komposition).

Auskunft durch die Verwaltung, Jahnstraße 18.

**Bayer. Staatskonservatorium der Musik
Würzburg**

Würzburg, Mergentheimer Straße 76 · Ruf: 72690

Direktor: Hanns Reinartz

Ausbildung in allen Zweigen der Tonkunst.

Instrumental- und Gesangsklassen – Orchesterschule –
Dirigentenklasse – Kompositionsklasse – Privatmusik-
lehrer-Seminar – Abteilung für katholische Kirchen-
musik – Opernschule – Lehrgänge für Musikgeschichte,
Operngeschichte, Operndramaturgie, Instrumentenkunde,
Musiktheorie und Gehörbildung.

**MUSIKANTIQUARIAT
HANS SCHNEIDER**

Tutzing/Obb.

Postfach – Tel. 475

München, Weinstr. 7/I

Tel. 29 48 10

ALLES AUF DEM GEBIETE ERNSTER MUSIK

Klavierauszüge – Partituren – Instrumental- und
Kammermusik – Gesangsnoten – Musikliteratur
Musikalische Seltenheiten und Erstausgaben

Ankauf

Verkauf

Amerikanischer Musikprofessor
(spricht fließend Deutsch) ist bereit,

*Vorlesungen über moderne amerikanische Musik
und Musikerziehung in Amerika*

im Sommer 1957 zu übernehmen.

Angeb. unt. M 634 an den Verlag der Zeitschrift erbeten.

**ALTE UND-NEUE
MEISTER-GEIGEN**

Bogen, Etuis, Saiten, Reparaturen,
Feinstimmer für Geige und Cello

Hermann Glassl, München 13, Adalbertstr. 17

DIE STADT REMSCHEID

sucht für das Städtische Orchester

Leitung: Musikdirektor Otmar Suitner

per 1. 9. 1957 oder früher

einen 1. Klarinettenisten

Stellenzulage 84,- DM monatlich

einen 2. Hornisten

Vergütung nach Vergütungsgruppe III TO. K

Dienst: Konzert und Theater

Bewerbungen mit handgeschriebenem Lebenslauf, beglau-
bigten Zeugnisabschriften und Lichtbild sind umgehend
an das Personalamt der Stadtverwaltung Remscheid zu
richten.

ARBAN

Vollständige Schule für Trompete, Kornett und Saxhorn

SOEBEN ERSCIENEN:

Die neue Ausgabe 1956

Die berühmteste aller Methoden für Trompete, Cornet und Saxhorn,
vollständig umgearbeitet und modernisiert.

1. Band (181 Seiten)
DM 40,-

2. Band (176 Seiten)
DM 40,-

3. Band (124 Seiten)
DM 30,-

Die alte Ausgabe, die bereits seit ihrem Bestehen von Alphonse Leduc herausgegeben wurde
und seit über einem halben Jahrhundert Generationen von Tonkünstlern, Berufsmusikern und
Amateuren als Ausbildungsgrundlage diente, hatte sich im Laufe der Zeit als unzureichend
erwiesen.

Die jetzt herausgebrachte Neue Auflage 1956 ist die wichtigste, fortschrittlichste und musikalisch
einwandfreieste Methode der Neuzeit. Kein anderes Werk kommt ihr gleich.

ALPHONSE LEDUC

Alleinauslieferung in Deutschland: OTTO JUNNE – München 15, Mittererstraße 1
Zu beziehen durch alle Musikalienhandlungen.

ORFF-SCHULWERK

Musik für Kinder

von Carl Orff und Gunild Keetman

Das Gesamtwerk liegt jetzt abgeschlossen vor

Band I IM FÜNFTONRAUM

1. Teil: Reime und Spiellieder
2. Teil: Rhythmisch-melodische Übungen, Sprechübungen, Rhythmen zum Klatschen, Rhythmen über ostinater Begleitung, Rondo-, Echo- und Kanonspiele usw.
3. Teil: Spielstücke in drei Abschnitten
Der erste Teil (Reime und Spiellieder) erschien auch einzeln · DM 4,-

Band II DUR

1. Teil: Bordun: Lieder und Spielstücke mit sechs und sieben Tönen
2. Teil: Stufen: Die erste und zweite Stufe / Die erste und sechste Stufe

Band III DUR

3. Teil: Dominanten: Die fünfte Stufe / Andere Tonarten / Die vierte Stufe
Mit Septen und Nonen

Band IV MOLL

1. Teil: Aeolisch, dorisch, phrygisch
2. Teil: Stufen: Die erste und siebente Stufe / Die erste, dritte und andere Stufen

Band V MOLL

3. Teil: Dominanten: Rhythmisch-melodische Übung (2. Teil)
- Jeder Band DM 9,-

GRUNDÜBUNGEN · Zusammengestellt von Eberhard Werdin · DM 2,70

Die Grundübungen sind aus dem fünfbändigen Schulwerk »Musik für Kinder« zusammengestellt und geben in kurzer Form eine Einführung in das gesamte Schulwerk

Zur Einführung in das »Orff-Schulwerk«

WILHELM KELLER: Einführung in »Musik für Kinder«

FRITZ REUSCH: Grundlagen und Ziele des Orff-Schulwerks

48 Seiten · DM 2,40

Der Prospekt ORFF-SCHULWERK ist in jeder Musikalienhandlung erhältlich

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

»Dieses pädagogische Reformwerk ist ein Ereignis«

Langspielplatten

AUS JEDER EPOCHE

der Musik von

weltbekannten Solisten und Orchestern interpretiert, erhalten Sie zu außerordentlich günstigen Preisen durch eine Mitgliedschaft in unserer Schallplatten-gemeinschaft. Hier einige Proben unserer Leistungs-fähigkeit:

Béla Bartók

Klavierkonzerte Nr. 2 und 3
Edith Farnadi, Klavier; Orchester der Wiener Staatsoper / Hermann Scherchen

Aram Khatchaturian

Violinkonzert
David Oistrach, Violine; National Philharmoni-sches Orchester Moskau / A. Khatchaturian

Maurice Ravel

Streichquartett in F-Dur

Claude Debussy

Streichquartett in d-Moll
Curtis-Quartett

Arcangelo Corelli

Konzert für Oboe und Streicher
Pierre Pierlot, Oboe

Christoph W. Gluck

Konzert für Flöte und Orchester in G-Dur
Jean Pierre Rampall, Flöte
Pariser Philharmonisches Orchester / R. Leibowitz

Johann Sebastian Bach

Hohe Messe h-Moll
Anni Loose, G. Burgthaler-Schuster, Anton Der-mota, Anton Geska, Alfred Poell, Akademie-Chor, Wien, Wiener Symphoniker / Hermann Scherchen

30-cm-Langspielplatten, Vorzugspreis 18,- DM

Fordern Sie bitte — für Sie völlig unverbindlich — unseren Hauptkatalog 1957 an, der Sie mit unserem reichhaltigen Programm bekannt macht.



**DIE SCHALLPLATTEN-
GEMEINSCHAFT**

im Deutschen Bücher-Bund
Düsseldorf, Pressehaus VI

Ruhr-Kammerorchester

Leitung: Robert Ruthenfranz

Neue Kammermusik in Witten

23.-25. März 1957

Auskunft: KONSERVATORIUM WITTEN
Lutherstraße 12, Ruf 28 50

CARL ORFF

Comoedia de Christi Resurrectione

EIN OSTERSPIEL

für Sopran- und Baßsolo, Alt- und
Knabenstimmen und gemischter Chor

Orchester-Besetzung: 3 Klav. · 2 Hfn. ·
4 Cb. · Pk. · Yyl. · Ten.-Xyl. · Marimb. ·
2 Glockensp. · Röhrenglocken · Triangel ·
Cymbel · Becken · Tamtam · Gr. Tr.

Klavierauszug (griech., deutsch.)

Ed. Schott 4932 DM 10,—

Aufführungsmaterial nach Vereinbarung

Die Uraufführung fand am Karsamstag, 31. März
1956, im Fernsehstudio des Bayerischen Rund-
funks in München statt. (Regie: Rudolf Sellner,
Musikalische Leitung: Karl List.)

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

Editions Heugel & Cie., Paris

Aus der Reihe klassischer

STUDIENPARTITUREN

mit deutschen Analysen

BERLIOZ	DM
Benvenuto Cellini op. 23, Ouvertüre	1,70
Fantastische Symphonie op. 14	6,50
Fausts Verdammung: Drei Stücke op. 24	1,80
Römischer Karneval op. 9, Ouvertüre	1,80

BRAHMS	
Symphonie Nr. 1-4	je 3,40
2. Klavierkonzert in B-Dur op. 83	4,50
Violinkonzert in D-Dur op. 77	3,40
Variationen über ein Thema von Haydn op. 56a	1,80
Tragische Ouvertüre op. 81	1,80
Klavierquintett in f-Moll op. 34	1,80
Streichquartett in c-Moll op. 51 Nr. 1	1,20
Streichquartett in a-Moll op. 51 Nr. 2	1,20
Streichquartett in B-Dur op. 67	1,20

LISZT	
Erstes Klavierkonzert in Es-Dur	3,40
Les Préludes, Symphonische Dichtung	3,40

SCHUMANN	
Symphonie Nr. 1-4	je 3,60
Klavierkonzert in a-Moll	3,60

Alleinauslieferung für Deutschland:

MUSIKVERLAG OTTO JUNNE G.M.B.H.
München 15, Mittererstraße 1

Zu beziehen durch alle Musikalienhandlungen.

Verlangen Sie unseren Taschenpartiturenkatalog

Fast 150 Jahre nach dem Tode von Joseph Haydn erscheint erstmalig das

HAYDN-WERKVERZEICHNIS

zusammengestellt von ANTHONY VAN HOBOKEN

DER INHALT UMFASST

Alle authentischen Werke Haydns sowie solche, deren Echtheit aus guten Gründen angenommen werden kann.

Alle Werke, die Haydn zugeschrieben wurden, mit Angaben darüber, wo diese Werke unter dem Namen anderer Komponisten festgestellt wurden.

Alle gedruckten zeitgenössischen Bearbeitungen Haydnscher Werke.

DIE GLIEDERUNG

1. Band — I. Abteilung: Instrumentalwerke

erscheint im Sommer 1957

2. Band — II. Abteilung: Vokalwerke

III. Abteilung: Die schottischen Lieder, Sammelwerke und als Sammlungen erschienene Ausgaben von Haydn-Werken.
Tabellen und Register *in Vorbereitung*

DIE KATALOGISIERUNG

Das Verzeichnis bringt:

die thematischen Anfänge sämtlicher Werke, auch die der einzelnen Sätze

die Nachweise in Bibliotheks-Verzeichnissen

die Beschreibung der Autographen

die zeitgenössischen Abschriften und gedruckten Ausgaben

Anmerkungen und Literatur-Hinweise.

DIE AUSSTATTUNG

Auf bestem holzfreiem Papier gedruckt, Format Lex.-Oktav (17,4 × 26,4 cm)

Ganzleinen-Einband mit Schutzumschlag und Schieber DM 96,—

DIE ERSCHEINUNGSWEISE

Zunächst erscheint der 1. Band, Auslieferung voraussichtlich Mitte 1957

1. Band: Instrumentalwerke, 904 Seiten mit über 3000 Incipits

DER SUBSKRIPTIONSPREIS

beträgt für den ersten Band DM 86,40

Die Möglichkeit zur Subskription des ersten Bandes erlischt nach Verkauf der 1. Auflage, spätestens jedoch bei Erscheinen des zweiten Bandes.

Auch der Bezug eines Einzelbandes ist möglich.

Ausführlicher Prospekt mit 6 Probeseiten durch jede Buch- und Musikalienhandlung oder vom Verlag

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ